

Université de Montréal

Edgar Degas et le traitement moderne de la figure féminine :
Un terrain propice à l'éclosion des approches critiques féministes en art du XXe siècle

Par
Sylvie Daigneault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

Janvier 2014

© Sylvie Daigneault, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Edgar Degas et le traitement moderne de la figure féminine :
Un terrain propice à l'éclosion des approches critiques féministes en art du XXe siècle

Présenté par :
Sylvie Daigneault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, directrice de recherche
Todd Potterfield, président rapporteur
Christine Bernier, membre du jury

Résumé

Edgar Degas, observateur réputé de la vie parisienne du XIXe siècle, réserve tout au long de sa carrière un traitement particulier à la figure féminine. Dès les premières tentatives de tableaux d'histoire et les portraits des débuts, dont un grand nombre concerne des couples et des membres de sa famille, Degas introduit une forme de tension dans les rapports entre les hommes et les femmes. Cette tension se manifeste à la fois dans la structure des œuvres et dans le registre expressif des figures représentées. Elle perdure dans les tableaux de genre qui marquent un intérêt accru de Degas pour les scènes de la vie contemporaine. Ces dernières suggèrent une trame narrative encore aujourd'hui difficile à déchiffrer mais où continue de se manifester une forme d'opposition entre les pôles masculin et féminin de l'image. Ce sont surtout les œuvres représentant des femmes au travail ou à leur toilette, réalisées dans la période de la maturité de l'artiste, qui manifestent cette tension à son maximum et lui confèrent un supplément de résonnance personnelle et sociale. Un pivotement du dispositif figuratif maintient le pôle féminin dans l'espace de représentation alors que le pôle masculin se situe désormais du côté du spectateur. Ces figures de femmes dont la gestuelle, le positionnement dans l'espace et le mode d'adresse suggèrent qu'elles font l'objet d'une effraction du regard qui s'énonce au masculin, résistent par plusieurs aspects au scénario érotique voyeuriste qui se développe à l'époque dans beaucoup de tableaux académiques et dans les illustrations populaires.

Mots-clés : Degas, peinture, deuxième moitié du XIXe siècle, vie moderne, féminisme.

Abstract

Edgar Degas, famous observer of nineteenth century Parisian life, made a special subject of the female figure throughout his whole career. As early as his first attempts at historical paintings and his first portraits - many of which depicted couples and family members - Degas introduces some kind of tension between men and women. This tension can not only be seen in the structure of his works but also through the postures and facial expressions of his characters. It remains in the *genre* paintings which show Degas' increased interest in scenes of contemporary life after he turned away from historical topics. Those scenes point to a narrative that until today is difficult to decipher but where an opposition of a sort can still be seen between the male and female poles of the picture. But it is especially in the works depicting women at work or tending to their personal hygiene in the artist's mature period that this tension is shown at its peak. It vibrates with an increasingly more personal and social tone. A shift in the figurative structure maintains the female pole in the depicted space whereas the male pole is now located in the beholder's space. Female wearily label even by the postures, demeanors, and expressions lead us to believe that they are subjected to some visual intrusion of male origin, one akin to the existing voyeurism developing in the same period in many academic paintings and popular illustrations.

Keywords: Degas, painting, second half of Nineteenth Century, modern life, feminism.

Table des matières

Identification du jury	iii
Résumé	v
Abstract	vi
Table des matières	vii
Liste des figures	ix
Dédicace	xxv
Remerciements	xxvii
Introduction	1
Chapitre 1 Une première tentative de tableau d'histoire : la polarisation des rôles	
féminins et masculins	13
<i>Petites filles spartiates provoquant des garçons</i>	15
1.1 Un long processus d'élaboration	16
1.2 Les sources littéraires et visuelles	20
1.3 L'homme et la bête	27
1.4 Féminin <i>contra</i> masculin	31
Chapitre 2 Le portrait d'une famille désunie	39
<i>Portrait de famille</i> , dit aussi <i>La famille Bellelli</i>	41
2.1 Quelques repères biographiques	42
2.2 Un projet ambitieux et un étrange destin	44
2.3 Une famille dans son réseau iconographique	55
2.4 Une situation de crise des valeurs familiales.....	58
Chapitre 3 Petits drames bourgeois : de l'incommunicabilité à la menace	63
<i>Intérieur</i> dit aussi <i>Le Viol</i>	65
3.1 Le titrage du tableau : prémisses d'une controverse	67
3.2 L'iconographie et le drame réaliste	68
3.3 Mise en place du décor et des acteurs	71
3.4 <i>Intérieur</i> : une œuvre réaliste?	76
3.5 <i>Intérieur</i> : quel intérieur au juste?	79
3.6 Genres en conflit	81
Chapitre 4 Ces femmes qu'on observe au passage	87
4.1 Femmes au travail dans la cité et fantasmagorie bourgeoise	91
4.2 Degas entre en scène	97
Chapitre 5 Nus à leur toilette : Degas, misogynne?	107
5.1 Huysmans et Degas : fantasmagorie individuelle et sociale	110

5.2 Alice Michel et Degas : secrets d’atelier	120
5.3 La misogynie revisitée	123
Conclusion	131
Bibliographie	xxix

Liste des figures

Figure frontispice. Edgar Degas, *Portrait de l'artiste, dit Degas au chapeau mou*, Vers 1857-1858, Huile sur papier appliqué sur toile, 26 x 19 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamson.

Source : Sterling and Francine Clark Art Institute. 2011. «Portrait de l'artiste, dit Degas au chapeau mou». In *Sterling and Francine Clark Art Institute. Museum, Collections, Search Website, Degas, Page 5, Self-Portrait*. [En ligne]. <<http://www.clarkart.edu/visit/event-detail.cfm?ID=15983&CID=35&email=1>>. Page consultée le 24 novembre 2011.

Figure 1. Edgar Degas, *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, Vers 1860-1862 ; repris avant 1880, Huile sur toile, 109 x 155 cm, Cachet de la vente en bas à droite, The Trustees of the National Gallery, London.

Source : The Trustees of the National Gallery. 2012. «Petites filles spartiates provoquant des garçons». In *The Trustees of the National Gallery: Paintings*. [En ligne]. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-young-spartans-exercising>>. Page consultée le 19 juin 2012.

Figure 2. Edgar Degas, *Carnet de notes et de dessins 1, folio 202*, DC 327d réserve, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Carnet de notes et de dessins 1, folio 202, DC 327d réserve». Dans *Gallica. Recherche dans Tout Gallica, Degas, Page 1, n° 8, Image 220*. [En ligne]. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438702m/f220.item>>. Page consultée le 17 mai 2012.

Figure 3. Edgar Degas, *Jeune fille spartiate, étude pour Petites filles spartiates provoquant des garçons*, Non datée, Crayon noir et mine de plomb sur papier calque, 22, 9 x 36 cm, Cachet de la vente en bas à droite, RF 11691 recto, Fonds des dessins et miniatures, Département des arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre. 2012. «Jeune fille spartiate». Dans *Musée du Louvre, Inventaire du Département des Arts Graphiques*. [En ligne]. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/25386-Jeune-fille-spartiate-max>> Page consultée le 19 juin 2012.

Figure 4. Edgar Degas, *Nu, 3/4 face, étude pour Petites filles spartiates provoquant les garçons*, 1860-1862, Crayon noir, Dimensions inconnues, Musée Malraux, Ville du Havre. Collection Senn.

Source : Paris Normandie.fr. 2012. «Nu, 3/4 face, étude pour Petites filles spartiates provoquant les garçons». Dans *Paris Normandie.fr*. [En ligne]. <<http://www.paris-normandie.fr/diaporama/les-inedits-de-degas-au-musee-malraux?idx=15>>. Page consultée le 19 juin 2012.

Figure 5. Edgar Degas, *Petites filles spartiates*, Vers 1860, Huile sur toile collée sur panneau, Dimensions inconnues, Collection privée.

Source : Le musée virtuel de François Collette. 2012. «Petites filles spartiate ». Dans *Le musée virtuel de François Collette*. [En ligne]. <<http://francoisquinqua.skynetblogs.be/tag/1860>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 6. Edgar Degas, *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, Vers 1860, Huile sur toile, 97,4 x 140 cm, The Art Institute of Chicago Museum, Chicago. Collection Charles H. et Mary F. S. Worcester, 1961.334.

Source : The Art Institute of Chicago Museum. 2012. «Petites filles spartiates provoquant des garçons». In *The Art Institute of Chicago Museum: Collections, European Painting and Sculpture*. [En ligne].

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/13487?search_id=2>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 7. Edgar Degas, *Étude pour la composition de Jeunes spartiates*, Vers 1860-1861, Huile sur papier montée sur une autre feuille de papier à fibres longues, collée sur carton apposé sur panneau de bois, 21,8 x 28,3 cm, Fogg Art Museum, Harvard, Cambridge. Fond des amis du Musée.

Source : Harvard Art Museums/Fogg Museum. 2012. «Étude pour la composition de Jeunes spartiates». In *Harvard Art Museums/Fogg Museum, Art, Search, Degas, See all, Page 1, Study for "The Young Spartans Exercising"*. [En ligne].

<<http://www.harvardartmuseums.org/art/231636>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 8. Giovanni Demin, *Della lotta delle Spartane*, 1836, Peinture à fresque, Villa Patt.

Source : Google Images. 2012. «Della lotta delle Spartane». Dans *Google Images, Recherche par mots, Della lotta delle Spartane*. [En ligne].

<http://www.provincia.belluno.it/nqcontent.cfm?a_id=1929&image=4>. Page consultée le 2 mai 2012.

- Figure 9. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces*, 1784-1785, Huile sur toile, 330 × 425 cm, Musée du Louvre, Paris. Collection de Louis XVI, INV. 3692.

Source : Musée du Louvre. 2012. «Le serment des Horaces». Dans *Musée du Louvre, Œuvres et Palais, Recherche simple, Jacques-Louis David*. [En ligne]. <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-serment-des-horaces>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 10. Gustave Moreau, *Tyrtée chantant pendant le combat*, 1860 (agrandie à la fin de 1882), Huile sur toile, 415 x 211 cm, Musée national Gustave-Moreau, Paris.

Source : Musée national Gustave-Moreau. 2012. «Tyrtée chantant pendant le combat». Dans *Musée national Gustave-Moreau : La Collection, Les Chefs-d'œuvre du Musée*. [En ligne].

<http://www.musee-moreau.fr/homes/home_id24381_u112.html>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 11. François Rude, *La Marseillaise ou Le départ des volontaires en 1792*, Haut-relief, Pierre de Chérence, Hauteur 12,70 m, Arc de triomphe de l'Étoile à Paris (1833-1836).

Source : CANALBLOG. 2012. «La Marseillaise ou Le départ des volontaires en 1792». Dans *CANALBLOG : Le départ des volontaires en 1792*. [En ligne].

<<http://identitenational.canalblog.com/archives/2008/09/20/10677717.html>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 12. Jean-Jacques Grandville, *Magasin pittoresque, 34, L'homme descend vers la bête*, 1843, Dimensions inconnues, Gravure sur bois, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : France Culture. 2010. «Magasin pittoresque, 34». Dans *France Culture, Arts & Spectacles, Exposition, Peinture, Expositions 2010*. [En ligne].

<<http://www.franceculture.fr/2010-03-23-crime-et-chatiment-dans-l-art.html>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 13. Jean-Jacques Grandville, *Zoomorphisme*, 1844, Gravure sur bois, Dimensions inconnues, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Zoomorphisme». Dans *Magazine VOGUE*, « Hommes International », été 2002 (collection Vert et Plume). [En ligne]. <<http://www.vertetplume.com/blog/2011/04>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 14. J. C. Nott & G. R. Gliddon, *Types of Mankind, The Heads and Skulls of Apollo, a Negro and a Chimpanzee Compared*, 1854, Dimensions inconnues, Philadelphia.

Source : «The Heads and Skulls of Apollo, a Negro and a Chimpanzee Compared». In *The Colonial Subject in Victorian Photography and Anthropology, Phrenology*. [En ligne]. <<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/visual-culture/photography/Colonial-Subject.html>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 15. Anonyme, « The Lion of the Season », *Punch*, n° 25, Mai 1861.

Source : Punch. 2012. «The Lion of the Season». [En ligne]. <http://www.aoh61.com/images/ir_cartoons/punchXL.html>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 16. Edgar Degas, *Jeunes spartiates : étude*, 1860, Crayon sur papier Manila, 22,8 x 35,6 cm, Toledo Museum of Art, Tolède

Source : ARTstor Collection, ARTstor Slide Gallery. 2012. «Jeunes spartiates : étude». In *The ARTstor Digital Library*, Searching, browsing & organizing images, Search, Degas, Sort by date, 1860, Page 3. [En ligne]. <<http://library.artstor.org/library/iv2.html?parent=true>>. Page consultée le 20 juin 2012.

- Figure 17. Edgar Degas, *Jeune garçon nu à genoux, Étude pour Petites filles spartiates*, Vers 1860, Huile sur papier collé sur carton, 24 x 31,7 cm, Fogg Museum, Harvard, Cambridge. Don de Mme Albert D. Lasker. 1927.62.

Source : Harvard Art Museums/Fogg Museum. 2012. «Jeune garçon nu à genoux, Étude pour Petites filles spartiates». In *Harvard Art Museums/Fogg Museum*, Art, Search, Degas, See all, Page 1, A Nude Youth Crawling, Study for "Young Spartans Exercising". [En ligne]. <<http://www.harvardartmuseums.org/art/298961>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 18. Edgar Degas : cire, 1879-1881, coulée par Adrien-Aurélien Hébrard entre 1921 et 1931, *Petite danseuse de quatorze ans*, Statue en bronze patiné, tutu en tulle, ruban de satin, socle en bois, H. 98 x L. 35,2 x P 24,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2012. «Petite danseuse de quatorze ans». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple, Petite danseuse de quatorze ans. [En ligne]. <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/cataloguedesoeuvres/notice.html?>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 19. Edgar Degas, *Physionomies de criminel*, 1880-1881, Pastel présenté en 1881 à la Sixième Exposition Impressionniste, 47, 9 x 62,9 cm, Collection privée.

Source : Connaissance des Arts. 2012. «Physionomies de criminel». Dans *Connaissance des Arts*, peinture-sculpture, diaporama, scènes de crimes. [En ligne]. <<http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/diaporama/scenes-de-crime-au-musee-d-orsay-83401.php>>. Page consultée le 20 juin 2012.

- Figure 20. *Petites filles spartiates provoquant des garçons* (détail), Vers 1860-1862 ; repris avant 1880, Huile sur toile, 109 x 155 cm, Cachet de la vente en bas à droite, The Trustees of the National Gallery, London.

Source : The Trustees of the National Gallery. 2012. «Petites filles spartiates provoquant des garçons». In *The Trustees of the National Gallery : Paintings*. [En ligne]. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-young-spartans-exercising>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 21. Anonyme, *Zeus et Héra*, 625 avant J. C., Bronze, Dimensions inconnues, Musée Vathy, Samos, Grèce.

Source : The Department of Greek & Latin at The Ohio State University. 2012. «Zeus et Héra». In *The Department of Greek & Latin at The Ohio State University*, Online Media Library, Classical Mythology, Research. [En ligne]. <<https://greekandlatinmedia.osu.edu/index.cfm?fuseaction=collections.seeltemInCollection&CollectionID=bc76adf7-fa0d-4c79-bdc0-a4386be26588&ItemID=eed87b62-51a0-46fc-b95d-665c0e4b70e4>>. Page consultée le 16 mai 2012.

- Figure 22. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain turc* (détail), 1862, Huile sur toile, 1,08 x 1,10 m, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre. 2012. «Le Bain turc». Dans *Musée du Louvre*, Œuvres et Palais, Recherche simple, Ingres, Page 1, Le bain turc. [En ligne]. <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 23. Edgar Degas, *Portrait de famille*, dit aussi *La famille Bellelli*, 1858-1867, Huile sur toile, 201 x 249,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2012. «La famille Bellelli». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, La famille Bellelli. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=009998&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Page consulté le 21 juin 2012.

- Figure 24. Edgar Degas, *Portrait de Giovanna Bellelli*, Fin 1858-début 1859, Estompe et fusain sur papier lavé rose, 32,4 x 23,9 cm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. «Portrait de Giovanna Bellelli». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre*, Œuvres, Recherche par numéro, RF 16585. [En ligne]. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=124769>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 25. Edgar Degas, *Giuliana Bellelli*, Fin 1858-début 1859, Huile sur toile, 23 x 19 cm, Lieu de conservation inconnu.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2012. Giuliana Bellelli ». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Edgar Degas, Portrait of Giulia Bellelli. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/edgar-degas/portrait-of-giulia-bellelli-1859>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 26. Edgar Degas, *Portrait de la baronne Laura Bellelli*, Fin 1858-début 1859, Mine de plomb sur papier gris ; rehaut et trace de pastel vert, 26 x 20,5 cm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. «Portrait de la baronne Bellelli». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Œuvres*, Recherche par numéro, RF 11688. [En ligne].

<<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtrn>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 27. Edgar Degas, *Giuliana Bellelli, étude pour La famille Bellelli*, Fin 1858-début 1859, Fin 1858-début 1859, Peinture à l'essence sur papier marouflé sur bois, 38,5 x 26,7 cm, Signé en bas à droite Degas, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.

Source : Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 2012. «Giuliana Bellelli, étude pour La famille Bellelli». In *Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Museum, Collection, Degas*. [En ligne].

<<http://museum.doaks.org/Obj198?sid=243&x=35869>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 28. Edgar Degas, *Madame Bellelli et de ses deux filles*, Fin 1858-début 1859, Fin 1858-début 1859, Estompe, fusain et rehaut de blanc sur papier lavé, brun, 42,2 x 27,2 cm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. «Madame Bellelli et ses deux filles». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Œuvres*, Recherche par numéro, RF 23413. [En ligne].

<<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtrn>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 29. Edgar Degas, *Gennaro Bellelli. Tête, de profil vers la gauche*, Vers 1860, 27,2 x 22,7 cm, Collection privée.

Source : FINSSEN, Hanne, et coll. (). *Degas og familien Bellelli ; Degas et la Famille Bellelli*, Catalogue d'exposition, Ordrupgaard, København, Denmark, 11 mai-24 juillet 1983, København : Ordrupgaard, 1983, p. 66.

- Figure 30. Edgar Degas, *Portrait du baron Gennaro Bellelli assis dans un fauteuil, de trois quarts à gauche*, 1860, Estampe et fusain ; papier (brun, rose) ; trace de gouache (blanche, rehaut), Dessin collé en plein sur un papier bristol, Dimensions inconnues, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. «Portrait du baron Gennaro Bellelli assis dans un fauteuil, de trois quarts à gauche». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Œuvres*, Recherche par numéro, RF 23414. [En ligne]. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtrn>>. Page consultée le 26 juin 2012.

- Figure 31. Edgar Degas, *Laura Bellelli debout*, Fin 1858-début 1859, Mine de plomb sur papier, 14,5 x 9,8 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Laura Bellelli debout». Dans *Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Recherche dans Tout Gallica, Degas, Carnet de notes et de dessins 18, Page 2, N° 25, Image 63*. [En ligne].

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438695x/f63.item>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 32. Edgar Degas, *La famille Bellelli*, Fin 1858-début 1859, Mine de plomb sur papier, 14,5 x 9,8 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «La famille Bellelli». Dans *Bibliothèque Nationale de France*, Gallica, recherche dans Tout Gallica, Degas, Carnet de notes et de dessins 18, Page 2, N° 25, Image 66. [En ligne].

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438695x/f66.item>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 33. Edgar Degas, *La famille Bellelli*, Début 1858-fin 1859, 14,5 x 9,8 cm, Mine de plomb sur papier, 14,5 x 9,8 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «La famille Bellelli». Dans *Bibliothèque Nationale de France*, Gallica, Recherche dans Tout Gallica, Degas, Carnet de notes et de dessins 18, Page 2, N° 25, Image 67. [En ligne].

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438695x/f67.item>>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 34. Edgar Degas, *La famille Bellelli*, Début 1859, Pastel, 55 x 63 cm, Ordrupgaard Samlingen, Copenhague.

Source : FINSEN, Hanne et coll. *Degas og familien Bellelli ; Degas et la Famille Bellelli*, Catalogue d'exposition, Ordrupgaard, København, Denmark, 11 mai -24 juillet 1983, København : Ordrupgaard, 1983, p. 63.

- Figure 35. Edgar Degas, *Giovanna Bellelli*, Vers 1856, Huile sur toile, daté et signé, Inscription donnant l'identité du modèle (d'origine, revers) : *Nini Bellelli, Vers 1856. Naples. Degas* (au dos), 26,5 x 22,9 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2012. «Giovanna Bellelli». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, La famille Bellelli. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016717&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9>. Page consultée le 21 juin 2012.

- Figure 36. Edgar Degas, *Portrait de René-Hilaire Degas*, Vers 1857, Eau forte et vernis mou, 12,9 x 10,7 cm, Signé et daté au crayon dans la marge en bas à droite, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco. Don de Aldis Browne Fine Arts, Ltd.

Source : Fine Arts Museum of San Francisco. 2012. «Portrait de René-Hilaire Degas». In *Fine Arts Museum of San Francisco*, Collections, Search the Collections, Edgar Degas, Page 1. [En ligne]. <<http://deyoung.famsf.org/search-collections>>. Page consultée le 26 juin 2012.

- Figure 37. Edgar Degas, *Étude de mains*, Fin 1858-début 1859, Mine de plomb, 20,6 x 13,6 cm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. «Étude de mains». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre*, Œuvres, Recherche par numéro, RF 16583. [En ligne]. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtm>>. Page consultée le 26 juin 2012.

- Figure 38. Honoré Daumier, *Un propriétaire*, 1837, Estampe, 26,4 x 33,7 cm, Bibliothèque municipale de Lyon, Lyon.

Source : Bibliothèque municipale de Lyon. 2012. «Un propriétaire». Dans *Bibliothèque municipale de Lyon*, base Estampe, Recherche simple, Un propriétaire. [En ligne]. <[http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/\(bwmn3u3fbtultj55khxmca55\)/Edip.Client.GenXWeb/GenXGedDownload.aspx?ContextDataSetKey=SEARCH&TableName=ESTA&Image=0&FeatureName=Original&Row=0](http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/(bwmn3u3fbtultj55khxmca55)/Edip.Client.GenXWeb/GenXGedDownload.aspx?ContextDataSetKey=SEARCH&TableName=ESTA&Image=0&FeatureName=Original&Row=0)>. Page consultée le 28 juin 2012.

Figure 39. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Comtesse d'Haussonville (détail)*, 1845, Huile sur toile, 131,8 x 92,1 cm, The Frick Collection, New York. 1927.1.81.

Source : The Frick Collection. 2013. «Comtesse d'Haussonville». Dans The Frick Collection, Collection, Search the Collection, List of Artists, I, Jean-August-Dominique Ingres, *Comtesse d'Haussonville*. [En ligne].

<<http://collections.frick.org/view/objects/asitem/People@113/0?t:state:flow=7c080b3d-123c-4a93-bad4-bcd759814634>>. Page consultée le 28 août 2013.

Figure 40. Edgar Degas, *La fête de la Patronne*, Vers 1876-1878, Pastel sur monotype, 26,6 x 29,6 cm, Musée national Picasso, Paris.

Source : Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais. 2012. «La fête de la patronne». Dans *Réunion des Musées Nationaux*, Grand Palais, Agence Photographique, Recherche, Degas, Page 44. [En ligne].

<<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=500&FP=73113921&E=2K1KTSGW3UBAY&SID=2K1KTSGW3UBAY&New=T&Pic=392&SubE=2C6NU0SFC7R3>>.

Page consultée le 26 juin 2012.

Figure 41. Edgar Degas, *Monsieur et Madame Edmondo Morbilli*, Vers 1865, Huile sur toile, 116,5 x 88,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Don de Robert Treat Paine II.

Source : Museum of Fine Arts, Boston. 2012. «Monsieur et Madame Edmondo Morbilli». In *Museum of Fine Arts*, Boston, Collections, Collections Search, Edmondo and Thérèse Morbill. [En ligne].

<<http://www.mfa.org/collections/object/edmondo-and-th-r-se-morbilli-32404>>.

Page consultée le 26 juin 2012.

Figure 42. Edgar Degas, *Bouderie*, Vers 1869-1871, Huile sur toile, 32,4 x 46,4 cm, Signé en bas à droite E. Degas, The Metropolitan Museum of Art, New York. Collection H. O. Havemeyer. Don de Mme H. O. Havemeyer, 1929.

Source : The Metropolitan Museum of Art. 2012. «Bouderie». In *The Metropolitan Museum of Art*, Collections, Search the Collections, Sulking. [En ligne].

<<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000601?rpp=20&pg=1&ft=sulking&pos=1>>. Page consultée le 26 juin 2012.

Figure 43. Edgar Degas, *Intérieur*, dit aussi *Le viol*, Vers 1868-1869, Huile sur toile, 81 x 116 cm, Signé en bas à droite Degas, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Collection Henry P. McIlhenny. En mémoire de Frances P. McIlhenny (1986/26/10).

Source : Philadelphia Museum of Art. 2012. «Intérieur, dit aussi Le viol». In *Philadelphia Museum of Art*, Collections, Search the Collections, Degas. [En ligne].

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/82556.html?mulR=2782810>>. Page consultée le 27 juin 2012.

Figure 44. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869, Estompe et mine de plomb sur papier beige, 10,3 x 13 cm, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Étude pour Intérieur». Dans *Bibliothèque Nationale de France*, Gallica, Recherche dans Tout Gallica, Degas, Carnet de notes et de dessins 8, Page 1, N° 14, Image 104. [En ligne].

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386844/f104.item>>. Page consultée le 27 juin 2012.

Figure 45. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869, Estompe et mine de plomb sur papier beige, 10,3 x 13 cm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Source : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. 2012. « Étude pour Intérieur ». Dans *Inventaire du Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Œuvres, Recherche par numéro*, RF 31779. [En ligne]. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtrn>>. Page consultée le 27 juin 2012.

- Figure 46. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869, Estompe et mine de plomb sur papier beige, 10,3 x 13 cm, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Étude pour Intérieur». Dans *Bibliothèque Nationale de France*, Gallica, Recherche dans Tout Gallica, Degas, Carnet de notes et de dessins 8, Page 1, N° 14, Image 106. [En ligne]. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386844/f106.item>>. Page consultée le 27 juin 2012.

- Figure 47. Edgar Degas, *Portrait d'homme, debout, les mains dans les poches (Étude pour Intérieur)*, Vers 1868-1869, Huile sur panneau, 35 x 27 cm, Collection privée.

Source : WebGallery of Impressionists. 2012. «Portrait d'homme, debout, les mains dans les poches (Étude pour Intérieur)». In *WebGallery of Impressionists*, Artists, Search, Degas, Pictures, d3948021x.jpg. [En ligne]. <http://impressionistsgallery.co.uk/artists/Artists/def/Degas/pictures/d3948021x.jpg>. Page consultée le 27 juin 2012.

- Figure 48. Edgar Degas, *Jeune fille à demi dévêtue (Jeune femme à sa toilette)*, Vers 1866-1868, 47 x 29,9 cm, Kunstmuseum Basel, Ankauf. 1944, Inv. 1924.

Source : Kunstmuseum Basel. 2012. «Jeune fille à demi dévêtue (Jeune femme à sa toilette)». In *Kunstmuseum Basel*, Collection, Künstler von A-Z, D, Degas Edgar. [En ligne]. <<http://blistar.net/photos/photo25219.html>>. Page consultée le 27 juin 2012.

- Figure 49. Edgar Degas, *Femme debout*, 1868-1869, Gouache et peinture à l'essence sur papier brun, 62 x 52 cm, The Molly and Walter Bareiss Family Collection of Art.

Source : Artnet.com.de.fr. 2012. « Femme debout ». Dans *Artnet.com.de.fr.*, Chercher un artiste, une œuvre, Degas, Page 5. [En ligne]. <<http://www.artnet.com/artwork/425920606/800/edgar-degas-femme-debout.html>>. Page consultée le 19 juin 2012.

- Figure 50. Eugène Feyen, *La lune de miel*, Huile sur toile, Salon de 1870, Dimensions inconnues, Lieu de conservation inconnu.

Source : Google.ca. 2012. «La lune de miel». Dans *Google.ca*, Images, Eugène Feyen. [En ligne]. <http://www.google.ca/imgres?q=Eug%C3%A8ne+Feyen,+la+lune+de+miel&um=1&hl=fr&qsrc=1&rlz=1T4SUNC_frCA390CA390&biw=1024&bih=641&tbn=isch&tbnid=gusjAQYZG7O9QM:&imgrefurl=http://vangoghbiography.com/getnotes.php%3Fchapter%3DChapter6%26footnote%3D145%26footnot>. Page consultée le 12 octobre 2012.

- Figure 51. Paul Gavarni, *Les Lorettes*, lithographie n° 5 publiée dans *Le Charivari*, le 2 octobre, 1841.

Source : Wikipedia.org. 2012. «Les Lorettes». In *Wikipedia.org*, Search, Degas. [En ligne]. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Interior_\(Degas\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Interior_(Degas))>. Page consultée le 7 juin 2012.

- Figure 52. Jacques-Louis David, *Le Lictors retournant à Brutus les corps de ses fils*, 1789, Huile sur la toile, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre. 2012. « Le Lictors retournant à Brutus les corps de ses fils ». Dans *Musée du Louvre*, Base des œuvres exposées Atlas, Recherche simple, Jacques-Louis David, Page 1 de 20, [En ligne].

<http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_22498_23442_p0000814.001.jpg_obj.html&flag=true>. Page consultée le 27 octobre 2012.

Figure 53. Jean-Baptiste Greuze, *Le miroir brisé*, Vers 1762-1763, Huile sur toile, 56 x 45,6 cm, The Wallace Collection, London.

Source : wallacecollection.org. 2012. «The Broken Mirror». In *The Wallace Collection*, Collection, Search the collection, Greuze. Page 2. [En ligne].

<[http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=20](http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=20)>. Page consultée le 15 juin 2012.

Figure 54. William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853, Huile sur toile, 106 x 857 x 97 cm, The Tate Gallery, London.

Source : The Tate Gallery. 2012. «The Awakening Conscience». In *The Tate Gallery*, Search, Hunt. [En ligne]. <<http://www.tate.org.uk/art/artists/william-holman-hunt-287>>. Page consultée le 6 mars 2012.

Figure 55. Edgar Degas, *Danseuse ajustant son chausson*, 1880-1885, Pastel, Dimensions inconnues. Collection Privée.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia. 2013. « Danseuse ajustant son chausson ». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia. Search, Degas, Page 5, Dancer Adjusting Her Slipper. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/5#supersized-search-213367>>. Page consultée le 8 mars 2013.

Figure 56. Jean Béraud, *Les coulisses de l'Opéra de Paris*, 1889, Huile sur toile, 38 x 54 cm, Signé au recto, en bas à gauche *Jean Béraud 1889*, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Musée Carnavalet. 2013. «Les coulisses de l'Opéra de Paris». Dans *Musée Carnavalet*, Collections, Recherche, Jean Béraud, Les coulisses de l'Opéra. [En ligne]. <<http://carnavalet.paris.fr/fr/collections/les-coulisses-de-l-opera?parcours=290>>. Page consultée le 22 février 2013.

Figure 57. Anonyme, *Repasseuse*, Vers 1875, Photographie stéréoscopique, Dimensions inconnues, Lieu de conservation inconnu.

Source : Lipton, Eunice. *Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Los Angeles ; London ; Berkeley : University of California Press, 1986, p. 127, figure 81.

Figure 58. Édouard Menta, *La blanchisseuse*, 1896, Photographie, Dimensions inconnues, Lieu de conservation inconnu.

Source : Lipton, Eunice. *Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Los Angeles ; London ; Berkeley : University of California Press, 1986, p. 124, figure 77.

Figure 59. Anonyme, *Repasseuse*, 1873, Photographie sous forme de carte de visite, Dimensions inconnues, Courtoisie de la Bibliothèque nationale de France, Paris.

Source : Lipton, Eunice. *Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Los Angeles ; London ; Berkeley : University of California Press, 1986, p. 127, figure 82.

- Figure 60. Honoré Daumier, *La blanchisseuse*, 186[3] ?, Huile sur bois, 48,9 x 33 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Don de Lillie P. Bliss, 1931, 47.122.
- Source : Metropolitan Museum of Art. 2013. «La blanchisseuse». In *Metropolitan Museum of Art, Collections*, search the Collections, Daumier, Page 1, The Laundress. [En ligne]. <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/436091?rpp=20&pg=1&ft=daumier&pos=3#fullscreen>>. Page consultée le 18 février 2013.
- Figure 61. Pierre-Auguste Renoir, *La blanchisseuse*, Huile sur toile, 80,8 x 56, 5 cm, Art Institute of Chicago. Collection Charles H. et Mary F. S. Worcester, 1947.102
- Source : Art Institute of Chicago. 2014. «La blanchisseuse». Dans *Art Institute of Chicago, Collections, Works of Art, Quick search*, Renoir, The Laundress, Page 5. [En ligne]. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59944?search_no=6&index=43>. Page consultée le 2 janvier 2014.
- Figure 62. James Tissot, *La demoiselle de Magasin*, 1883-1885, Huile sur toile, 146,1 x 101,6 cm, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario. Don de la Corporations' Subscription Fund, 1968.
- Source : Musée des Beaux-Arts de l'Ontario. 2013. «La demoiselle de Magasin». Dans *Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Search*, Tissot, James Tissot. The Shop Girl | AGO Art Gallery of Ontario. [En ligne]. <<http://www.ago.net/agoid6769>>. Page consultée le 26 février 2013.
- Figure 63. Jean Béraud, *La modiste sur les champs Élysées*, 1902, Huile sur toile, 45,1 x 34,9 cm, Collection privée.
- Source : Art Resource. 2013. «La modiste sur les champs Élysée ». Dans *Art Resource, Search*, Jean Béraud, A Parisian woman, Place de la Concorde. [En ligne]. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Jean_B%C3%A9raud_La_Modiste_Sur_Les_Champs_Elysees.jpg>. Page consultée le 22 février 2013.
- Figure 64. Edgar Degas, *Ballet à l'Opéra de Paris*, 1877, Pastel sur monotype appliqué sur papier crème laid, 35,2 x 70,6 cm, Signé au recto en bas à gauche au pastel blanc : *Degas*, The Art Institute of Chicago Museum, Chicago. Don de Mary et Leigh Block. 1981.12.
- Source : The Art Institute of Chicago Museum. 2014. «Ballet à l'Opéra de Paris». In *The Art Institute of Chicago Museum, Collection, Works of Art, Search Collection*, Degas, Page 10, Ballet at the Paris Opera. [En ligne]. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/61603?search_no=23&index=90>. Page consultée le 2 janvier 2014.
- Figure 65. Edgar Degas, *Le Café-concert des Ambassadeurs*, 1876-1877, Pastel sur monotype, 37 x 26 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Acquis en 1910. Inv. B 917.
- Source : Musée des Beaux-Arts de Lyon. 2014. «Le Café-concert des Ambassadeurs». Dans *Musée des Beaux-Arts de Lyon, Collection, 30 chefs-d'œuvre, n° 27, Le Café-concert des Ambassadeurs*. [En ligne]. <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/chefs-oeuvre/oeuvres1476/le_cafe-concert_des?b_start:int=26#res_recherche>. Page consulté le 2 janvier 2014.
- Figure 66. Edgar Degas, *Répétition de ballet*, Vers 1876, Gouache et pastel sur monotype, papier vergé monté sur toile, 55,25 x 67,95 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Fond Kenneth A. et Helen F. Spencer Foundation Acquisition.

Source : Nelson-Atkins Museum of Art. 2013. « Répétition de ballet ». In *Nelson-Atkins Museum of Art*, Art, Search the Collections, Degas, Rehearsal of the Ballet. [En ligne].

<<http://www.nelson-atkins.org/collections/objectview.cfm?Start=5&ret=1&objectid=17431&a4d07f4257bfc0a1-5974556E-9B73-DF06-FA0BB2E3EF74CF29>>. Page consultée le 18 février 2013.

- Figure 67. Edgar Degas, *La loge*, Vers 1883, Huile sur bois, 12,7 x 21,9 cm, National Gallery of Art, Washington. Don de Emily M. Wilson in memory of Anthony T. Wilson, 1980.5.1

Source : National Gallery of Art. 2013. « La loge ». In *National Gallery of Art*, The Collection, Artist's Last Name, Degas, The Loge. [En ligne]. <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=57514>. Page consultée le 20 février 2013.

- Figure 68. Edgar Degas, *Au ballet*, Vers 1880, Pastel, Dimensions inconnues, Collection privée.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2013. « Au ballet ». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 4. At the Ballet. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/4#supersized-search-213294>>. Page consultée le 7 mars 2013.

- Figure 69. Edgar Degas, *Danseuses en coulisse*, Vers 1876-1883, Huile sur toile, 24,2 x 18,8 cm, The National Gallery of Art, Washington. Collection Ailsa Mellon Bruce. 1970.17.25.

Source : The National Gallery of Art. 2013. « Danseuses en coulisse ». In *The National Gallery of Art*, The Collection, Artist Last Name, Degas, Page 2, No 12, Dancers Backstage. [En ligne]. <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=52169>. Page consultée le 6 mars 2013.

- Figure 70. Eugène Disdéri, *Les pieds et les jambes de l'Opéra*, Vers 1860, Collage de six cartes de visite.

Source : Google.ca. 2013. « Les pieds et les jambes de l'Opéra ». Dans *Google.ca*, Images, Les pieds et les jambes de l'Opéra Disdéri. [En ligne]. <<http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/lofotografico/DEGAS/DisdériOpera.htm>>. Page consultée le 7 mars 2013.

- Figure 71. Paul Renouard, *Le Jury des Champs-Élysées ; Le Jury du Champ de Mars*, 1877, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Source : Google.ca. 2013. « Le Jury des Champs-Élysées ; Le Jury du Champ de Mars ». Dans *Google.ca*, Recherche, Le Jury des Champs-Élysées ; Le Jury du Champ de Mars. Premier résultat, Documents. [En ligne]. <http://cav.unibg.it/documents/web/frontend_dev.php/it/gallerie/GALL2/immagini/19>. Page consultée le 8 mars 2013.

- Figure 72. Edgar Degas, *Le rideau tombe*, Vers 1880, Pastel, Dimensions inconnues, Collection privée.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2013. « Le rideau tombe ». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 2, Lowering the Curtains. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/2>>. Page consultée le 7 mars 2013.

- Figure 73. Edgar Degas, *Le rideau*, Vers 1880, Pastel sur fusain et monotype sur papier monté sur carton, 29,0 x 33,3 cm, National Gallery of Art, Washington, Collection de M. and Mme. Paul Mellon, 2006.128.16.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2013. « The Curtain ». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 3, The Curtains. [En ligne].

<<http://www.wikipaintings.org/en/search/Degas%20ballet%20dancer/3#supersized-search-213712>>. Page consultée le 22 février 2012.

Figure 74. Edgar Degas, *L'orchestre de l'Opéra*, Vers 1870, Huile sur toile, 56,5 x 46,2 cm, Signé en bas à droite Degas, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «L'orchestre de l'Opéra». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, L'orchestre de l'Opéra. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=010001&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Page consultée le 9 mars 2013.

Figure 75. Edgar Degas, *Classe de danse*, 1871, Huile sur panneau de bois, 19,7 x 27 cm, Signé en bas à droite Degas, The Metropolitan Museum of Art, New York. Collection H. O. Havemeyer. Don de Mme H. O. Havemeyer, 1929.

Source : The Metropolitan Museum of Art. 2013. «Classe de danse». In *The Metropolitan Museum of Art*, Collections, Search the Collections, Degas, Page 1, The Dancing Class. [En ligne]. <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-thecollections/110000580?rpp=20&pg=1&ft=degas&pos=6>>. Page consultée le 14 novembre 2011.

Figure 76. Edgar Degas, *La classe de danse*, Entre 1873 et 1876, Huile sur toile, 85,5 x 75 cm, Musée d'Orsay, Paris

Source : Musée d'Orsay. 2012. «La classe de danse». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, La classe de danse. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001151&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Page consultée le 20 février 2013.

Figure 77. Edgar Degas, *Danseuses aux tutus rouges*, Vers 1897-1901, Pastel, 18,3 x 62,2 cm, Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow. Collection Burrell.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2013. «Danseuses aux tutus rouges». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 7, Red Ballet Skirts. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/7#supersized-search-213629>>. Page consultée le 6 mars 2013.

Figure 78. Edgar Degas, *Repasseuse*, 1873, Huile sur toile, 25,1 x 19,4 cm, Norton Simon Art Foundation, Pasadena. M.1979.05.P

Source : Norton Simon Art Foundation. 2012. «La blanchisseuse». In *Norton Simon Art Foundation*, Collections, Browse, Artist, Degas, Page 7, The Laundress. [En ligne]. <http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Degas%2C+Edgar&resultnum=82>. Page consultée le 23 avril 2012.

Figure 79. *Degas sur les boulevards*, Image tirée du court métrage de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1914-1915.

Source : Google.ca. 2011. «Degas sur les boulevards». Dans *Google.ca*, Images, Degas sur les boulevards. [En ligne]. <<http://christian.robin5.pagesperso-orange.fr/degas/photo.htm>>. Page consultée le 21 novembre 2011.

- Figure 80. Edgar Degas, *Baigneuse allongée sur le sol*, Vers 1885, Pastel sur papier beige, 48 x 87 cm, Signé au pastel noir en bas à gauche *Degas*, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Baigneuse allongée sur le sol». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Baigneuse allongée sur le sol. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=002089&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D5%26num%3D%26numid%3D2089>. Page consultée le 9 mars 2013.

- Figure 81. Edgar Degas, *Baigneuse couchée*, Vers 1895, Pastel, 48 x 83 cm, Collection Nahmad, Suisse.

Source : Shackelford, George Thomas Madison et coll. *Degas and the Nude*, London : Thames & Hudson, 2011, p. 151, image 160.

- Figure 82. Edgar Degas, *Scène de guerre au moyen âge*, dit à tort *Les malheurs de la ville d'Orléans*, 1865, Peinture à l'essence sur papier marouflé sur toile, 81 x 147 cm, Signé en bas à droite *Ed. DeGas*, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2012. «Scène de guerre au moyen âge, dit à tort Les malheurs de la ville d'Orléans». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Scène de guerre au moyen âge [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=010028&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D5%26num%3D%26numid%3D10028>. Page consultée le 20 novembre 2011.

- Figure 83. Edgar Degas, *Femme au tub*, 1884, Pastel sur papier, 53,3 x 64,1 cm, Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow. Collection Burrell.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2012. «Femme au tub». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 3, Nude in a Tub. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/3>>. Page consultée le 17 novembre 2012.

- Figure 84. Edgar Degas, *Femme dans un tub*, 1885, Fusain et pastel sur papier vert, 81,3 x 56,2 cm, The Metropolitan Museum, New York. Collection H. O. Havemeyer. Don de Mme H. O. Havemeyer, 1929.

Source : The Metropolitan Museum. 2012. «Femme dans un tub». In *The Metropolitan Museum*, Collections, Search the Collections, Degas, Woman Bathing in a Shallow Tub. [En ligne]. <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-thecollections/110000565?rpp=20&pg=2&ft=degas&pos=21>>. Page consultée le 4 décembre 2012.

- Figure 85. Edgar Degas, *Le tub*, 1886, Pastel sur papier bleu-gris, 69,9 x 69,9 cm, Signé en bas à gauche *Degas*, Hill-Stead Museum of Art, Farmington.

Source : Hill-Stead Museum of Art. 2013. «Le tub». In *Hill-Stead Museum of Art*, Art/Collections, Paintings, The Tub. [En ligne]. <<http://www.hillstead.org/art-paintings.php>>. Page consultée le 10 mars 2013.

Figure 86. William Bouguereau, *Naissance de Vénus*, 1879, Huile sur toile, 3 x 2.15 m, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Naissance de Vénus». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Bouguereau, Page 1, Naissance de Vénus. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016649&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.%20html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&cHash=9b52f909b6>. Page consultée le 16 janvier 2013.

Figure 87. Edgar Degas, *Femme sortant du bain*, Vers 1876, Pastel sur monotype, 16 x 21,5, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Femme sortant du bain». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Femme sortant du bain. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=002092&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Page consultée le 9 mars 2013.

Figure 88. Edgar Degas, *Le petit déjeuner à la sortie du bain*, 1895, Pastel, 121 x 92 cm, Signé en bas à droite Degas, Collection particulière.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2012. «Le petit déjeuner à la sortie du bain». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Degas, Page 8, The Cup of Tea (Breakfast after Bathing). [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/degas/8>>. Page consultée le 9 mars 2013.

Figure 89. Edgar Degas, *Admiration*, 1877-1880, Monotype rehaussé de pastel, 21,4 x 16,1 cm, Signé au crayon dans la marge en bas à gauche Degas, Épreuve sur papier vergé au filigrane, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Paris.

Source : Bibliothèque Nationale de France. 2012. «Admiration». Dans *Gallica*. Recherche dans Tout Gallica, Degas, Page 6, N° 88. [En ligne]. <<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&q=degas&lang=FR&n=15&p=6&pageNumber=70>>. Page consultée le 20 juillet 2012.

Figure 90. Edgar Degas, *Femme nue se peignant les cheveux*, Vers 1877-1880, Pastel sur monotype à l'encre noire sur papier, 21,5 x 161,1 cm, Collection privée, Chicago.

Source : Google.ca. 2012. «Femme nue se peignant les cheveux». Dans *Google.ca*, Images, Nude Woman Combing Her Hair, Degas. [En ligne]. <<http://maggiemcneill.wordpress.com/2012/10/>>. Page consultée le 6 novembre 2012.

Figure 91. Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863, Huile sur toile, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Naissance de Vénus». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Cabanel, Naissance de Vénus. [En ligne].

<http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4037&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=http%3A%2F%2Fwww.musee-orsay.fr%2Findex.php%3Fid%3D851%26L%3D0%26tx_commentaire_pi1%255BshowUid%255D%3D7082%26no_cache%3D1&cHash=aaa671de60>. Page consultée le 13 mars 2013.

Figure 92. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Odalisque et l'esclave*, 1842, Huile sur toile, 105 x 76 cm, Walters Art Gallery, Baltimore.

Source : WikiPaintings, Visual Art Encyclopedia, 2012. «L'Odalisque et l'esclave». In *WikiPaintings*, Visual Art Encyclopedia, Search, Ingres, Page 1, Odalisque with Slave. [En ligne]. <<http://www.wikipaintings.org/en/search/ingres/1>>. Page consultée le 13 mars 2013.

Figure 93. Edgar Degas, *Danseuse regardant la plante de son pied droit*, première étude entre 1896 et 1911, Statuette en cire verte sur socle en bois, H. 45,2 x L. 21,2 x P. 1,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Danseuse regardant la plante de son pied droit». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Danseuse regardant la plante de son pied droit. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=015221&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.%20html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9&cHash=61d3d0646b>. Page consultée le 4 juillet 2012.

Figure 94. Edgar Degas, *Le tub*, 1886, Pastel sur carton, 60,0 x 83,0 cm, Signé et daté en bas à droite *Degas/86*, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2012. «Le tub». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Le tub. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=002086&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Page consultée le 28 juin 2012.

Figure 95. *Aphrodite accroupie*, Œuvre romaine d'époque impériale, Ie-IIème siècle après J.-C., Sainte-Colombe, Isère, France, Marbre, H. : 96 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre. 2012. «Aphrodite accroupie». Dans *Musée du Louvre*, Œuvres et palais, Rechercher une œuvre, Recherche simple, Aphrodite accroupie. [En ligne]. <http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=Aphrodite+accroupie>. Page consultée le 15 novembre 2012.

Figure 96. Edgar Degas, *Après le bain*, Vers 1896, Huile sur toile, 89,5 x 116,8 cm, Cachet de la vente en bas à droite, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Acheté par les administrateurs de la Succession de George D. Widener 1980 (1960/6/1).

Source : Philadelphia Museum of Art. 2013. «Après le bain». In *Philadelphia Museum of Art*, Search, Search the Collection, Degas, Page 1, After the Bath (Woman Drying Herself). [En ligne]. <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/74314.html?mulR=17382|6>>. Page consultée le 10 mars 2013.

Figure 97. Jeanne Fèvre, *Degas très vieux sur son lit, visage de trois-quarts face, regard vers la droite*, Vers 1915, Edgar Degas sur son lit de mort, Photographie noir et blanc, 13 x 8,9 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2013. «Degas très vieux sur son lit, visage de trois-quarts face, regard vers la droite». Dans *Musée d'Orsay*, Collections, Catalogue des œuvres, Recherche simple dans le catalogue des œuvres, Degas très vieux sur son lit, visage de trois-quarts face, regard vers la droite. [En ligne]. <http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=055842&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D5%26lnum%3D%26numid%3D55842&cHash=e0dc3e578d>. Page consultée le 10 mars 2013.

À ma mère, Jacqueline Turgeon Daigneault (1936-2009),
celle qui m'a permis de «faire ce que j'ai à faire».

À mon frère et à ma soeur,
Luc et Annie Daigneault.

À mes parents du Cœur, Michèle et Papy François Viard.

Remerciements

Je remercie de façon particulière Madame Nicole Dubreuil qui a marqué ma vie étudiante au Baccalauréat et qui a laissé en moi le souvenir d'une femme à la forte personnalité et à l'intelligence peu commune : elle sera toujours, pour moi, un modèle à suivre. Elle a cru, comme moi, que même après une longue absence, on peut poursuivre ses études de Maîtrise et en faire une belle réussite. Je la remercie également pour la confiance dont elle a fait preuve ainsi que pour son support constant. C'est par souci d'excellence et dans un esprit de persévérance que chaque étape de la rédaction de ce mémoire lui fut présentée. Je suis extrêmement fière d'être son élève.

Je souhaite remercier Madame Christine Bernier dont la patience, les encouragements et les conseils avisés m'ont permis de progresser à pas sur. Le séminaire de rédaction de mémoire de maîtrise est assurément une démarche essentielle.

Merci à Madame Carmita Joachim Doré, pour sa gentillesse de tous les jours ainsi que pour sa bienveillance.

J'aimerais également remercier mon frère, Luc Daigneault, de sa gracieuse présence dans ma vie : il est mon jumeau du cœur. Merci à ma meilleure amie Pascale Deslauriers qui avec son amour sincère n'a jamais cessé de m'appuyer telle une sœur. Merci aussi à Alain Dorion, qui m'accueille toujours chez lui les bras et le cœur ouverts. Merci à mes filles, Jade la Sorcière et Mégane la Princesse : je vous aime de tout mon Cœur! Alain Leblanc, tu es là avec moi pour cette fin d'études et ce début d'une nouvelle vie. Merci...

Je remercie également mon grand ami Jean-Sébastien Viard pour son aimable contribution à la traduction de mon résumé. Je ne pourrais oublier également mon ami Jean Nguyen pour son extrême sollicitude, son empathie et sa générosité. Merci également à mes amis Eveline Charest et Éric Duplessis de m'avoir supportée dans les bons et les moins bons moments! Merci aussi à François Dion d'avoir été là tout au long de ce processus de rédaction...

Ce mémoire dédié au féminisme et aux féministes du XXe siècle, ne pourrait se passer de remerciements pour les femmes exceptionnelles qui ont suivis de près ma démarche pendant trois années avec beaucoup d'amitié : Marie-Claude Rioux, pour les choses du corps ; Danielle Leroux, pour les choses de l'esprit ; mon amie Louise Charbonneau, comptable ; ma conseillère financière chez *Caisses Populaires Desjardins* Chantal Nadon ; et Hélène Bouchard de la *Commission scolaire de-la-Seigneurie-des-Milles-Îles*.

Illustration retirée

Figure frontispice. Edgar Degas, *Portrait de l'artiste, dit Degas au chapeau mou*, 1857.

Introduction

«Les gens qu'on aime le plus sont ceux qu'on pourrait le plus haïr.»¹
Edgar Degas

Voici ce qu'écrivait Edgar Degas dans l'un de ses nombreux carnets de notes et de dessins. Ce sont là paroles d'un homme dont on convient qu'il était à la fois sensible et irritable, capable de nourrir des émotions contradictoires ou à tout le moins de négocier ses véritables sentiments avec les attitudes socialement admises dans son milieu. Il semble que cette posture ambivalente, une posture où, selon Françoise Sevin, «l'humour, souvent, n'est pas loin de l'humeur»², se soit particulièrement manifestée à l'égard des femmes : parentes, amies artistes et mécènes ou encore employées à des titres divers (bonnes, modèles) qui ont côtoyé ce célibataire aussi invétéré que grincheux. Les nombreux bons mots du peintre ont perpétué à son égard quelques mythes dont le plus persistant est sans doute celui de sa misogynie. Mythe, à cause de la personnalité complexe de cet homme du monde qui allait devenir de plus en plus épris de solitude et dont une large part de la vie est demeurée entourée de mystère. À cause de l'œuvre produite, surtout, dans la mesure où l'on a voulu y trouver la clé d'un personnage difficile à cerner. Degas s'est en effet intéressé à un thème récurrent (on pourrait le dire presque obsessionnel), dans ce qu'il a de plus secret et de plus fascinant : la féminité dans tous ses états. Il n'était pourtant pas le seul à exploiter la figure féminine, un motif incontournable dans la tradition artistique de l'Occident. Beaucoup de ses collègues indépendants, hommes et femmes confondus d'ailleurs, comme Édouard Manet, Berthe Morisot, Mary Cassatt et Auguste Renoir, s'engageaient en même temps que lui à revisiter l'expérience féminine pour mieux l'accorder à leur parti pris de modernité. Il semble cependant qu'aucun d'entre eux n'ait suscité autant d'intérêt ni autant de débats que ne l'a fait Degas, à la fois à cause des types féminins retenus et de la manière dont il les a traités. Le malaise a commencé très tôt à se faire sentir. Si bien que dès les années 1870, lorsque Degas expose régulièrement avec les impressionnistes³ et qu'apparaît une critique un peu consistante de son œuvre, la façon dont il aborde la représentation de la femme pose un défi évident. Bien que les commentateurs du temps louangent les remarquables talents techniques de l'artiste, notamment son dessin révélant une capacité d'observation aigüe, plusieurs perçoivent une certaine maladresse, pour ne pas dire une forme de brutalité, dans son approche de la figure féminine. La perplexité qui, au cours de la

¹ Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-Août 1975, p. 42, note 322.

² *Ibid.* Préface, p. 17.

³ Degas n'exposera que très peu d'œuvres avant d'avoir atteint ses quarante ans.

décennie suivante, devait se transformer en répulsion pure et simple dans les écrits de Joris-Karl Huysmans⁴ vaudra à l'artiste une accusation de misogynie qui refera surface à un siècle de distance et continuera de poser problème. Durant les décennies 1970 et 1980, le nombre de publications consacrées aux rapports de Degas avec la féminité a en effet largement dépassé ce qu'on pouvait écrire à cet égard sur les autres membres du mouvement impressionniste. Cette importante fortune critique, portée à l'époque par l'histoire sociale et par l'histoire féministe de l'art, a d'ailleurs inspiré d'autres révisions de l'interprétation trop exclusivement formaliste qui avait jusque-là accompagné l'insertion des impressionnistes dans le grand récit du modernisme. On avait moins à excuser, dans cette perspective, le fait que Degas soit resté profondément attaché à la figure alors que d'autres, comme Claude Monet, l'avaient dissoute au profit de l'unité décorative de la surface. Qu'y avait-il donc, dans la carrière et dans l'imagerie de Degas, qui puisse captiver autant les esprits pour que soient ainsi remises à l'ordre du jour de vieilles querelles non résolues du vivant de l'artiste?

Comme tous les aspirants peintres formés dans la tradition des beaux-arts, Degas avait appris à valoriser l'exécution et la maîtrise de la figure humaine, qu'elle ait été réalisée à partir de copies ou de modèles vivants, masculins et féminins. Ce qui le distingue, parmi les tenants de l'école moderne à laquelle il s'est associé, c'est la persistance de cet attachement à la figure, et particulièrement à la figure féminine, au moment où un très grand nombre d'artistes indépendants avaient trouvé, dans l'informalité du paysage, le meilleur moyen de contester cette tradition. Degas, et ceci depuis ses premières réalisations, semble cependant s'être donné pour défi d'insuffler au motif une nouvelle vitalité, de lui faire exprimer une sensibilité plus accordée à son époque par des inventions iconographiques, compositionnelles et techniques qui font aujourd'hui sa réputation. Sa démarche allait cependant montrer (comme elle avait commencé à le faire pour Gustave Courbet et pour Édouard Manet), qu'on ne touche pas impunément à un objet aussi esthétiquement et idéologiquement chargé : le dédain des canons de la beauté classique, la recherche d'une expressivité indépendante des formules officielles entraînant la libération progressive du visuel par rapport aux sources écrites, vont l'accompagner dans un périple qui le mène de la représentation du passé à la saisie du présent, de l'espace public à l'espace intime et à la traduction d'une expérience où sa présence d'observateur se fait de plus en plus sentir, dans toute sa contingence et toute sa précarité. Une des stratégies utilisées par Degas dans la recherche du registre expressif le mieux accordé à son époque a consisté à mettre en tension, dans le dispositif général de la représentation, les pôles féminins et masculins qui en

⁴ Huysmans, Joris-Karl. *Certains*, Paris : Tresse et Stock, 1889.

sous-tendent l'économie. Ce choix, qui n'était peut-être pas toujours conscient mais dont on peut avancer aujourd'hui qu'il constituait chez l'artiste une véritable idiosyncrasie, est largement responsable de l'accusation de misogynie qui l'a frappé en son temps et qui a ressurgi, dans le passé récent. Le présent mémoire désire explorer cette question en s'arrêtant aux œuvres et aux auteurs, notamment aux historiens d'art féministes, qui permettent de mieux la cerner. Étant donné que la fortune critique de l'artiste, en particulier celle qui l'inscrit dans le *mainstream* moderniste, s'est surtout attachée aux œuvres de la maturité et aux scènes de la vie moderne auxquelles Degas doit sa célébrité, nous avons choisi de nous arrêter d'abord à quelques réalisations de jeunesse où le besoin d'opposer les pôles féminin et masculin de l'image était déjà carrément manifeste. Ceci va nous permettre de montrer comment cette stratégie de confrontation des genres a mené l'artiste à une traversée d'autres genres, plus proprement picturaux cette fois, puisqu'elle s'est inaugurée dans la peinture d'histoire pour trouver son aboutissement dans les scènes de la vie moderne, en passant par le portrait.

En début de carrière, au moment où il cultive le rêve de renouveler la grande peinture d'histoire, Degas produit quelques tableaux aux dimensions ambitieuses qui sont restés à divers degrés d'inachèvement : *La fille de Jephté* (1859-1861), *Sémiramis construisant Babylone* (1860-1861), *Petites filles spartiates provoquant des garçons* (1860-1862) et *Scène de guerre au moyen âge* (1865) appelé parfois, à tort, *Les malheurs de la ville d'Orléans*, dont tous manifestent un intérêt pour les conflits entre les sexes. Alors que *La fille de Jephté...* et *Scène de guerre...*, représentant des épisodes de campagnes militaires, empruntent à une longue tradition iconographique de femmes violentées par la soldatesque, *Sémiramis...* célèbre au contraire les grands projets urbanistiques d'une reine occupant, comme un général, la tête de son cortège. Parmi ces œuvres, c'est *Petites filles spartiates provoquant des garçons* qui retiendra ici notre attention. Le tableau, qui ne sera jamais terminé et qui restera dans les ateliers successifs du peintre jusqu'à sa mort, manifeste en effet un effort particulier, de la part d'un artiste qui a délibérément subverti le dispositif mis en place par Jacques-Louis David pour ses tableaux d'histoire, d'inscrire dans la structure même de l'image une dynamique de confrontation entre les personnages féminins et masculins. Parallèlement à cette première production qu'on imagine destinée à l'espace public, Degas s'attaque très tôt à un type de tableau plus intimiste et faisant appel à un tout autre registre expressif que celui de la peinture d'histoire : le portrait (incluant l'autoportrait). Ce type de démarche, familière à tout artiste débutant qui trouve dans la représentation de soi et de ses proches la réponse à toutes sortes de questionnements identitaires en même temps que des modèles accessibles, prend chez Degas une intéressante tournure. Les portraits de couples comme *Monsieur et Madame Edmondo Morbilli* (1865), mais surtout *La*

famille Bellelli (1858-1867), s'éloignent en effet des conventions du genre pour manifester une sensibilité inquiète qui isole psychologiquement les conjoints quand elle ne les oppose pas purement et simplement. Nous avons retenu le portrait des Bellelli parce qu'il semble avoir constitué une entreprise exceptionnellement ambitieuse qui rend tangible, dans sa composition même, les rapports antagonistes entre les pôles féminin et masculin de la représentation qu'explorait *Petites filles spartiates*... C'est au cours de la décennie soixante que Degas prend la décision d'abandonner les grandes fresques historiques pour s'intéresser à la dramatisation de la vie contemporaine. Il produit, dans la mouvance naturaliste, un tableau comme *Bouderie* (1869-1871), où des amis (Emma Dobigny et Edmond Duranty) se prêtent à un jeu de rôles qui exploite les rapports conflictuels entre un homme et une femme en contexte de travail. Nous avons choisi de nous arrêter sur une œuvre intitulée *Intérieur* ou *Scène d'intérieur*, exécutée un peu avant en 1868-1869, où ces conflits entre un personnage masculin et un personnage féminin se situent dans une chambre et génèrent une telle tension sexuelle que le tableau a été rebaptisé *Le viol*. Ce qui nous intéresse tout particulièrement, dans cet exemple, c'est que la connotation agressive émane en grande partie du regard que le protagoniste masculin porte sur le personnage féminin placé en situation de vulnérabilité. Si le scénario de ces œuvres demeure ultimement énigmatique et si leur force de persuasion dépend d'abord et avant tout de la finesse d'observation des physionomies, des postures et du décor, l'allusion à une mise en scène théâtrale persiste et porte l'observateur à chercher le texte sous-jacent du drame.

Cette construction va disparaître des grandes séries de la maturité qu'il est pertinent d'aborder comme telles - et non en nous appuyant sur des œuvres individuelles - comme autant de variations sur un même thème et déclinaisons d'une même obsession. Degas, maintenant associé aux Impressionnistes, fait office de flâneur dans le Paris de son temps et saisit à la dérobée des moments de la vie contemporaine, notamment des femmes au travail que sont les danseuses, les repasseuses et les modistes. C'est lui, désormais, le porteur du *regard assassin*, occupant le pôle masculin d'un dispositif qui vient de basculer à quatre-vingt-dix degrés pour se placer devant le tableau, là où le point de vue se fait aussi individuel qu'insistant. Le malaise personnel de l'artiste face aux rapports de genre qui, dans les œuvres des débuts, trouvait à s'exprimer par la médiation du portrait où par la référence littéraire, est ici indissociable de la structure de l'image. Il est aussi indissociable d'une position de classe qui rejoint l'économie générale des rapports entre les sexes dans une société en pleine transformation. Blanchisseries, échoppes de modistes, terrasses de café et même coulisses de l'Opéra deviennent, pour Degas, des lieux où la marchandisation des échanges humains se fait monnaie courante. La résonance idéologique est particulièrement forte dans une série tardive des femmes à leur toilette où

l'effraction du regard exacerbe, en l'inscrivant dans un ici et maintenant de l'expérience directe, un voyeurisme que la peinture traditionnelle devait négocier par la référence littéraire ou le prétexte mythologique. Cette série possède d'ailleurs une face obscure, celle des monotypes nous amenant dans l'intimité des bordels⁵, que Degas réalise à la fin de la décennie 1870, au moment même où il inaugure ses études de femmes au bain. La vulgarité, qui transpire sans réserve dans l'anatomie et dans la gestuelle, confirme que chez Degas la beauté moderne ne peut pas se manifester sans un fort coefficient de laideur qui suscite chez lui une cruauté mêlée d'attendrissement. Le voyeurisme à la Degas, fortement tributaire de l'articulation d'un point de vue où se manifeste inévitablement une relation de pouvoir, évite ainsi les formes de complaisance et de complicité auxquelles nous avait habitués la peinture académique. Les femmes qu'il saisit à l'improviste, dans des postures qui le plus souvent ne les avantagent pas, ne posent pas pour la galerie : présentes à leurs corps, absorbées dans leurs tâches, échangeant avec d'autres femmes, elles deviennent même, avec leurs gestes répétitifs où s'affirme une forme de compétence de métier, des doubles de l'artiste moderne cherchant la perfection de son art.

Les dernières décennies de la production, qui voient le projet réaliste s'émousser alors que l'artiste, bricolant de plus en plus dans son atelier des fragments tirés de ses œuvres antérieures et constituant une séquence presque infinie de variations de poses, exacerbent les inventions formelles associées à Degas dans la *doxa* moderniste : espaces relevés, perspectives décentrées, dessin cultivant l'arabesque et portant les traces des reprises infinies qui lui ont conféré sa précision nerveuse et incisive, séduction des matières, notamment des pastels, qui se détachent progressivement du motif pour se déposer en surface, autant d'aspects qui ont été célébrés comme une ascension vers la peinture pure et dissociés des conditions sociales et des dispositions personnelles qui leur ont donné naissance. Nous voulons pour notre part les considérer comme expression des relations complexes et ambivalentes que Degas entretient avec l'élément féminin, relations qu'ont tenté d'élucider, avec des succès divers, les débats anciens et récents sur sa misogynie. Certains aspects du problème, nous le verrons, restent en effet irrésolus, surtout en ce qui concerne la vie du peintre : malgré les progrès de l'enquête documentaire, la vie intime et la sexualité de Degas demeurent encore une énigme : l'artiste est bien un *odd man out*, selon l'heureuse formule de Carol Armstrong⁶. Mais son positionnement

⁵ Bernheimer, Charles. «Degas's Brothels : Voyeurism and Ideology», *Representations*, n° 20, 1987, p. 158-186. Aussi dans : Barnes, Julian. «The Artist as Voyeur», *Modern Painters*, vol. 9, Automn 1996, p. 21-25.

⁶ Armstrong, Carol. *Odd Man Out. Readings of the Works and Reputation of Edgar Degas*, London ; Chicago : The University of Chicago Press, 1991.

social, qui est lui-même sujet à quelque instabilité, permet d'interroger la résonnance idéologique de ses représentations de femmes, à la fois dans leur enlignement et dans leur prise de distance par rapport aux dispositifs de défense mis place par l'imaginaire bourgeois. Reposer la question de la misogynie, après un siècle, a aussi permis de retrouver de nouvelles perspectives critiques dans l'imposant dossier historiographique dont bénéficie une des figures canoniques les plus fascinantes du modernisme en peinture.

Les études sur Degas avaient d'abord connu une première véritable impulsion dans la période de l'entre-deux guerres. Cette phase, qui semble surtout inspirée par un désir de mémoire, voit la publication d'une série de témoignages biographiques informatifs émanant d'amis tels Paul Valéry⁷ et Daniel Halévy⁸, ainsi que de critiques et d'historiens de l'art tels Walter Sickert, Georges Jeannot, et même d'un ancien modèle de l'artiste, Alice Michel⁹. La nièce de Degas, Jeanne Fèvre¹⁰, produit en 1949 une monographie dédiée à son oncle qui s'appuie sur des souvenirs et des documents inédits : elle est en effet la seule à avoir côtoyé l'artiste d'aussi près et à avoir eu accès à sa correspondance intime. Ces premiers écrits sont en majeure partie responsables d'une certaine image que l'on se fait encore aujourd'hui des traits de personnalité de Degas. Significativement, les questions que ces témoignages font surgir sont généralement évitées dans la seconde phase historiographique relevant plutôt du catalogage. Cette phase sera initiée par Paul-André Lemoisne¹¹, dont la monographie en quatre volumes – publiés entre 1946 et 1949 – recense l'ensemble de l'immense corpus du peintre. Ce catalogue démesuré est encore à ce jour couramment consulté par tous les spécialistes. Il a été réédité d'abord par l'auteur, en 1964¹², puis en collaboration avec Théodore Reff en 1984¹³. Cette phase est également marquée par le catalogue raisonné de John Rewald¹⁴ portant sur la sculpture de l'artiste ainsi que par la publication, sous la direction de Marcel Guérin, de l'ensemble de sa

⁷ Valéry, Paul. *Degas ; Danse ; Dessin*, 36e éd., Paris : Gallimard, 1949.

⁸ Halévy, Daniel. *Degas parle*, Paris Genève : la Palatine, 1960. Daniel Halévy est l'un des témoins des longues conversations qu'eut Degas avec son père, Ludovic Halévy, avec lequel Degas a entretenu une étroite relation d'amitié.

⁹ Dawkins, Heather, «Managing Degas», Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992, p. 133-145.

¹⁰ Fèvre, Jeanne. *Mon oncle Degas : souvenirs et documents inédits*, Genève : P. Cailler, Coll. «Collection "Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui", 14», 1949.

¹¹ Lemoisne, Paul-André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1947.

¹² Lemoisne, Paul-André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1964.

¹³ Lemoisne, Paul-André, Philippe Brame et Theodore Reff. *Degas et son œuvre*, New York : Garland Pub, 1984.

¹⁴ Rewald, John. *Degas's Complete Sculpture : catalogue raisonné*, New, San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 1990.

correspondance¹⁵. Quelques deux décennies plus tard, ce processus de compilation et de documentation culmine dans le catalogue des gravures et des monotypes réalisé par Jean Adhémar et Françoise Cachin¹⁶ ainsi que dans la publication, par Reff, des deux volumes recensant les notes de l'artiste *The Notebooks of Edgar Degas*¹⁷.

Il semble que la question qui nous occupe, celle de l'obsession de l'artiste pour le traitement de la figure féminine et pour les tensions sexuelles et sociales que ce traitement fait surgir, ait tout d'abord été abordée dans la thèse de doctorat d'Eugenia Parry Janis, *The Monotypes of Edgar Degas*, datant de 1971¹⁸. Cette étude, qui devait inspirer un catalogue d'exposition en 1977, fait rapidement autorité en la matière et infléchit la fortune critique de l'artiste dans de nouvelles directions. Elle s'intéresse principalement au phénomène de la prostitution dans le Paris du second XIXe siècle et, à travers lui, à la forme de marchandisation sexuelle qui frappe toutes les travailleuses dont la présence hors du foyer constitue une menace envers l'ordre bourgeois. Une nouvelle période historiographique s'inaugure alors, qui délaisse au moins en partie l'impératif de catalogage¹⁹ pour recontextualiser, de manière plus serrée, les rapports de l'œuvre à la vie de l'artiste et à la société de son temps. Plusieurs auteurs évoluent en effet vers un territoire davantage spéculatif qui reflète les changements critiques importants travaillant la discipline de l'histoire de l'art elle-même dans les dernières décennies du XXe siècle. Ainsi les publications de Jean Sutherland Boggs, *Degas Portraits*²⁰, et de Theodore Reff, *Degas : the Artist's Mind*²¹, explorent la question de l'intentionnalité artistique mettant en relation les idiosyncrasies de l'artiste avec la mentalité de son temps. Boggs, qui devient rapidement une autorité sur Degas, rédige de nombreux articles concernant les œuvres de jeunesse et particulièrement le tableau *La famille Bellelli*. Elle est apparemment la première à signaler le phénomène de tension entre les pôles féminin et masculin comme caractéristique récurrente des compositions de l'artiste, caractéristique qui sera développée et étoffée par plusieurs historiens de l'art qui se sont consacrés au féminisme. Elle sera également l'une des

¹⁵ Guérin, Marcel. *Lettres de Degas*, Paris : B. Grasset, 1945 [1931].

¹⁶ Adhémar, Jean et Françoise Cachin. *Edgar Degas : gravures et monotypes*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1973.

¹⁷ Reff, Theodore et Bibliothèque Nationale de France. *The Notebooks of Edgar Degas : a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford : Clarendon Press, 1976.

¹⁸ Parry-Janis, Eugenia et Fogg Art Museum. *Degas Monotypes : Essay, Catalogue & Checklist*, New York : Garland Pub., 1977.

¹⁹ Il y a quand même eu, durant cette période, catalogage des carnets de dessins ; et l'enquête documentaire continue de se poursuivre, notamment dans les travaux de Jean Sutherland Boggs et de Theodore Reff. Signalons à ce sujet qu'on interroge maintenant *autrement* ces nouveaux documents.

²⁰ Boggs, Jean Sutherland et coll. *Degas Portraits*, London : Merrell Holberton, 1994 [1962].

²¹ Reff, Theodore Franklin. *Degas : the Artist's Mind*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1976.

premières à remettre en question le soupçon de misogynie qui planait sur Degas depuis les déclarations du critique Joris Karl Huysmans²². La misogynie de l'artiste serait, selon elle, plus affectée qu'authentiquement ressentie. Elle fait partie de l'image publique que se donne l'artiste, une image résultant elle-même de négociations entre les valeurs admises dans son milieu social et l'affirmation d'une individualité complexe pour laquelle les rapports avec le sexe opposé semblent n'avoir jamais été faciles ni clairement fixés.

Les années 1980 et 1990 marquent une activité importante dans la fortune critique de Degas. On voit entre autres apparaître plusieurs monographies et catalogues d'expositions rétrospectives imposantes. Des auteurs marquants, bénéficiant des travaux documentaires antérieurs, se penchent à nouveau sur la vie, l'époque et l'œuvre de Degas dont on explore plus à fond les procédés et les innovations techniques. Des noms comme ceux de Roy McMullen, Henri Loyrette mais également Anne Roquebert et Pierre Cabanne se retrouvent parmi les plus éclairants sous ce rapport²³. Tous ces travaux spécialisés pavent la voie aux études importantes qui, gardant en toile de fond l'ancienne accusation de misogynie, vont interroger à nouveau et avec force les résonnances esthétiques, biographiques et sociales rattachées à la représentation des femmes dans la production de Degas. C'est ici qu'interviennent des auteures telles que Eunice Lipton, Carol M. Armstrong, Norma Broude, Linda Nochlin, Griselda Pollock et Susan Robin Suleiman, aux questionnements desquelles contribuent des historiens d'art masculins comme Ronald Pickvance, George Thomas Madison Shackelford et Richard Kendall. On doit à Norma Broude de s'être intéressée le plus ouvertement au mythe persistant de misogynie entourant Degas. Son article intitulé «Degas's "Misogyny"», publié dans *The Art Bulletin* de mars 1977²⁴, répond par la négative aux allégations de Huysmans selon lesquelles le peintre visait à «humiliate and debase his subjects.»²⁵. Mais Broude ne prétend pas défendre ainsi un *génie intouchable*, un champion de pures révolutions formelles. Pour elle, à l'instar d'auteures comme Mary D. Garrard, avec laquelle elle édite en 1982 un ouvrage général digne de mention, *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*²⁶, les rapports de genre font partie intégrante des questions que l'on doit se poser à propos des figures et des représentations canoniques que nous a livrées la tradition de l'art d'occident, ancien et moderne.

²² Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*, Paris : G. Charpentier, 1884.

²³ Loyrette, Henri. *Degas*, Paris : Fayard, 1991. ; Roquebert, Anne. *Edgar Degas*, Paris : Éditions Cercle d'art, Coll. «Grands peintres», 1988. ; Cabanne, Pierre. *Monsieur Degas*, Paris: J.C. Lattès, 1989. ; McMullen, Roy. *Degas : His Life, Times, and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984.

²⁴ Broude, Norma. «Degas's Misogyny», *The Art Bulletin*, vol. 59, March 1977, p. 95-107.

²⁵ *Ibid.*, p. 95. Ces termes sont ceux du critique contemporain Joris Karl Huysmans.

²⁶ Broude, Norma et Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, 1st, New York, NY : IconEditions, 1992.

Le processus de réévaluation de l'œuvre de Degas est désormais enclenché. Des auteurs comme Ronald Pickvance prennent soin de rattacher la peinture de Degas à l'expérience de la vie moderne dont elle témoigne²⁷. En 1981, Eugénie de Keyser examine les rapports de la réalité et de la métaphore dans les représentations, par Degas, de la femme ouvrière²⁸. Richard Kendall et Gøerge Thomas Madison Shackelford se font, quant à eux, spécialistes des danseuses²⁹. Le premier, un des rares auteurs à s'être intéressé à la sculpture de Degas, a produit une étude importante sur la *Petite danseuse de quatorze ans*³⁰. Dans une perspective plus générale, c'est tout le corps de la femme mis en scène par Degas qu'examine, en 1986, Susan Rubin Suleiman³¹. L'un des ouvrages les plus acclamés pour sa nouveauté émane de la thèse doctorale de Carol M. Armstrong. Paru en 1986 puis réédité en 1991 sous le titre *Odd Man Out : Readings Of the Work and Reputation of Edgar Degas*³², l'ouvrage analyse comment le *sujet* Degas demeure la figure même de l'ambivalence, aussi bien au plan de sa sexualité que de son statut socioéconomique : il démontre que cette ambivalence s'exprime dans les choix iconographiques, compositionnels et esthétiques de l'artiste, notamment dans l'adoption d'un dispositif où le point de vue s'énonce au masculin alors que l'objet du regard est essentiellement féminin. Des auteures³³ comme Eunice Lipton, Linda Nochlin, Griselda Pollock et Anthea Callen suivent également le courant amorcé par Norma Broude en interrogeant la résonance que peuvent avoir les représentations de Degas par rapport aux fantasmes bourgeois les plus courants.

L'objectif premier du présent mémoire sera donc de retracer comment, du mythe à la réalité, du mystère entourant sa personnalité aux faits concrets qu'imposent les œuvres, Edgar Degas a traversé son importante fortune critique sous le masque du misogyne. Nous ferons le constat que ce peintre de la vie moderne s'est vu très tôt taxé d'attitude hostile envers les femmes et que cette hostilité ne peut pas se résumer à un trait de personnalité. Elle doit se

²⁷ Pickvance, Ronald et al. *Degas 1879 : Paintings, Pastels, Drawings*, Edinburgh : National Gallery of Scotland, 1979.

²⁸ de Keyser, Eugénie. *Degas : réalité et métaphore*, Louvain-la-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1981.

²⁹ Kendall, Richard. *Degas Dancers*, New York, NY : Universe/Vendome, Coll. «Universe of art», 1996. ; Shackelford, George Thomas Madison et al. *Degas, the Dancers*, Washington : National Gallery of Art, 1984.

³⁰ Kendall, Richard, Douglas Druick et Arthur Beale. *Degas and the Little Dancer*, New Haven ; London : Yale University Press in association with Joslyn Art Museum, Omaha, 1998.

³¹ Suleiman, Susan Rubin. *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1986.

³² Armstrong, 1991, *op. cit.*

³³ Lipton, Eunice. *Looking into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley : University of California Press, 1986. ; Salus, Carol et Linda Nochlin. «Degas' Young Spartans Exercising», *The Art Bulletin*, vol. 67, September 1985, p. 501-506. ; Pollock, Griselda. *Vision and Difference : Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London ; New York: Routledge, 1988. ; Callen, Anthea. *The Spectacular Body : Science, Method, and Meaning in the Work of Degas*, New Haven : Yale University Press, 1995.

négozier avec d'autres histoires, celle d'une période secouée d'importants bouleversements socio-économiques et celle d'un système de représentation en pleine crise qui cherche à s'arrimer aux nouvelles conditions du temps.

Illustration retirée

Figure 1. Edgar Degas, *Petites filles spartiates provoquant des garçons*,
Vers 1860-1862 ; repris avant 1880.

Chapitre 1. Une première tentative de tableau d'histoire : la polarisation des rôles féminins et masculins

Petites filles spartiates provoquant des garçons

«Comment oublier que l'Antique, l'art le plus fort, est le plus charmant?»³⁴
Edgar Degas

Petites filles spartiates provoquant des garçons devait figurer à la Cinquième Exposition des Impressionnistes, se déroulant du 1^{er} au 30 avril 1880, et portait le numéro 33 au catalogue. À côté d'œuvres plus récentes du peintre inspirées de la vie contemporaine, notamment des scènes de danse, et de toiles signées par Mary Cassatt, Paul Gauguin, Berthe Morisot et Camille Pissaro, *Petites filles spartiates...*, qui faisait figure de fresque historique, courait le risque de singulièrement détonner. Avec ses principaux figurants rassemblés en deux groupes séparés par un espace mort et enfermés dans un format en frise un peu particulier, il semblait proposer, par son caractère singulier et inattendu, que l'on pouvait encore faire de la peinture d'histoire et que le portrait, le paysage et la scène de genre n'étaient pas les uniques représentants de la nouvelle peinture³⁵. Cette dernière, et les autres tableaux exposés étaient là pour en témoigner, se situait plutôt dans la mouvance réaliste. Degas a dû penser que son œuvre, dont les premières ébauches remontaient déjà à deux décennies, ne détonnait pas au milieu de productions plus récentes. Contrairement à des artistes comme Jean-Léon Gérôme, qui essayaient de raviver l'antique à travers une sorte de vernis archéologique, le peintre s'était plutôt mis à la recherche d'une autre forme d'authenticité. Il en était résulté une curieuse tension qui rend encore aujourd'hui *Petites filles spartiates...* passablement énigmatique et qui peut expliquer le relatif état d'inachèvement du tableau. Malgré la référence explicite à Sparte, le titre retenu par Degas est loin de clarifier le sens de l'œuvre et de résoudre les très nombreuses questions que l'on entretient encore à son sujet. Le tableau pose aussi des problèmes de datation et de repérage des sources, iconographiques aussi bien que textuelles : le rendu de cette supposée tranche de vie à l'antique donne lieu à un traitement des corps qui se fait l'écho de réalités bien plus contemporaines, notamment des théories évolutionnistes qui animent la pensée scientifique du XIX^e siècle. En outre, à travers une curiosité pour les méthodes éducatives et les rites sexuels de la Grèce

³⁴ Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-août 1975, p. 36, note 211. Carnet de notes et de dessins 16, Reff 13, 1858-1860.

³⁵ Loyrette, Henry. «1853-1873», Boggs, Jean Sutherland et coll. *Degas*, catalogue d'exposition, galeries nationales du Grand-Palais, 9 février-16 mai 1988 ; Ottawa, National Gallery of Canada, 16 juin-28 août 1988, New York, the metropolitan museum of art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989, Paris ; Ottawa ; New York : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 40.

ancienne témoignant de la culture humaniste qu'il avait reçue, Degas exploite une polarisation des rapports entre les hommes et les femmes qui évoque plutôt les anxiétés de son temps et les effets que les changements socioéconomiques en cours ont pu avoir sur la définition des rôles dans l'organisation de la cité.

1.1 Un long processus d'élaboration

Malgré son inscription au catalogue, l'œuvre les *Petites filles spartiates provoquant les garçons* ne fut finalement pas présentée à la Cinquième Exposition Impressionniste. On peut regretter cette absence car son sujet et son traitement particuliers n'auraient pas manqué de susciter des commentaires critiques dans le contexte d'un tel événement. Faute de documents pour expliquer le retrait, on peut simplement faire l'hypothèse que Degas, dont le tableau portait la date de 1860, n'était toujours pas satisfait des résultats obtenus. L'examen sous rayons X a révélé de nombreux repentirs ainsi que la présence de plusieurs variantes dans la composition qui ont dû se produire au moins jusqu'en 1865. Il arrivait ainsi à Degas d'antidater ses œuvres et de demeurer vague, voire même inconséquent, par rapport au moment de leur réalisation. Henri Loyrette, considérant les multiples transformations de *Petites filles spartiates...*, pense «qu'il est fort probable qu'elles outrepassent l'année 1860.»³⁶ On convient aujourd'hui que l'œuvre fut entamée vers 1860–1862 et qu'elle a été retravaillée par la suite. On sait aussi qu'elle ne quitta jamais l'atelier du peintre où elle resta exposée sur un chevalet jusqu'à sa mort. Degas lui était apparemment très attaché et il n'hésitait pas à s'arrêter devant elle pour la contempler, ce qui, selon Daniel Halévy, constituait un «honneur unique et un signe de prédilection.»³⁷ Le tableau fut retrouvé, sans cadre et dans de mauvaises conditions, au fond du dernier atelier de Degas. Le cas de *Petites filles spartiates...* présente donc pour nous une intéressante conjoncture : d'un côté, le projet en lui-même et les transformations les plus significatives dont il a fait l'objet en font un témoignage des années de formation, un moment où Degas ambitionne encore de renouveler la tradition classique en abordant la *petite histoire* de l'Antiquité. D'autre part, l'attachement que l'artiste lui manifeste et sa volonté de l'exposer aussi tard qu'en 1880 nous indiquent que certains aspects de sa démarche rencontraient toujours ses objectifs comme peintre de la vie moderne.

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ Halévy, Daniel et Jean-Pierre Halévy. *Degas parle*, Paris : Éditions de Fallois, 1995. Page 24 de l'édition de 1924.

Mais ils indiquent surtout l'intention première de Degas d'exploiter un thème de lutte. L'artiste y a en effet inscrit le titre *Jeunes filles et jeunes garçons luttant dans le Plataniste sous les yeux de Lycurgue vieux à côté des mères*³⁸ (figure 2).

Figure 2. Edgar Degas, Carnet de notes et de dessins 1, folio 202, DC 327d (détail).³⁹

Illustration retirée

Lors de la première vente après décès, tenue chez l'ami et marchand d'art Paul Durand-Ruel⁴⁰ le lundi

29 avril 1918, l'œuvre portait le titre *Jeunes Spartiates s'exerçant à la lutte*⁴¹. L'inventaire annonçait quant à lui huit études séparées dont trois préparatoires et pas moins de trente-sept dessins au crayon de plomb, à la plume ainsi qu'à l'aquarelle⁴². Le document le plus connu en relation avec *Petites filles spartiates...*, la grande toile en camaïeu qui se trouve aujourd'hui à l'Art Institute of Chicago (figure 7), ne témoigne pas d'un état intermédiaire dans l'élaboration du tableau mais bien d'une version délaissée avant son aboutissement. Par rapport au tableau de la National Gallery de Londres (figure 1), qui est considéré comme la version définitive de *Petites filles spartiates...*, elle conserve des signes évidents de grécité dans le décor architectural, dans la végétation ainsi que dans les traits des jeunes gens qui présentent encore quelques affinités avec la statuaire antique. L'artiste semble avoir recherché une certaine variété dans la position des corps. Le tableau de la National Gallery abandonne toute référence à la Grèce ancienne. Les physionomies ne sont pas idéalisées et les positions semblent s'être rigidifiées dans des attitudes de rivalité impassible. L'architecture est supprimée, de même que les platanes assurant à la scène une certaine couleur locale ; l'action se situe dans une plaine plus dépouillée que celle de l'antique vision de Pausanias, une des références suggérées pour l'élaboration du

³⁸ Le titre *Jeunes filles et jeunes garçons luttant dans le Plataniste, sous les yeux de Lycurgue vieux à côté des mères* provient d'une note laissée dans le Carnet 1 de Degas conservé à la Bibliothèque Nationale de France à Paris, au Cabinet des estampes, sous la cote DC 327, D. réserve, folio 202.

Cooper, Douglas. «Catalogue of the Courtauld Collection», *The Burlington Magazine*, vol. 96, n° 613, April 1954, p. 120. Voir aussi : Burnell, Devin. «Degas and his Young Spartans Exercising», *Museum Studies*, vol. 4, 1969, p. 64, note 2 ; Reff, Theodore Franklin. «Chronology of Degas's Notebooks», *The Burlington Magazine*, vol. 107, December 1965, p. 612.

³⁹ Carnet de notes et de dessins 1, folio 202, DC 327d réserve, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

⁴⁰ Voir le site de la famille Durand-Ruel dont l'adresse en ligne est : <http://www.durand-ruel.fr/>.

⁴¹ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 100.

⁴² Burnell, Devin. «Degas and His Young Spartans Exercising», *Museum Studies*, vol. 4, 1969, p. 49-65.

thème⁴³. La figure 6 représente peut-être l'étude qui se rapproche le plus de cette version abandonnée. Seuls les costumes ainsi que les coiffures des mères à l'arrière-plan de la composition, dans laquelle s'insère la discrète présence de Lycurgue⁴⁴, maintiennent quelques connotations hellénistiques ténues. La toile de Londres constitue donc la dernière étape⁴⁵ d'un long processus d'élaboration qui a pu s'étendre sur plusieurs années et dont on ne sait pas s'il aurait pu encore se modifier. Par ailleurs, peu d'esquisses partielles ou générales de la composition nous sont parvenues. Il faut penser qu'elles n'ont pas été épargnées par le temps ou qu'elles sont tout simplement introuvables. Parmi celles qui subsistent, on compte les études représentées par les figures 3, 4, 5, et 6, reconstituant des bribes de ce qui fut autrefois un important dossier⁴⁶.

Illustration retirée

Figure 3. Edgar Degas, *Jeune fille spartiate*, étude pour *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, Non datée.⁴⁷

⁴³ «Pausanias, dit le Périégète, est un géographe de l'Antiquité grecque. Né d'après les suppositions actuelles en Magnésie du Sipyle (Lydie) vers l'an 115, il meurt à Rome aux alentours de l'an 180. Pausanias explore la Grèce, la Macédoine, l'Italie, l'Asie et l'Afrique avant de se fixer à Rome où il écrit une imposante description de la Grèce. À la manière d'un guide de voyage moderne, Pausanias donne, au fur et à mesure de son itinéraire, la liste détaillée des sites (dont une description de Delphes) qu'il visite et les légendes qui s'y rapportent.» [En ligne] : Article *Pausanias le Périégète* de Wikipédia en français http://fr.wikipedia.org/wiki/Pausanias_le_P%C3%A9ri%C3%A9g%C3%A8te. Page consultée le 27 mai 2012.

⁴⁴ Lycurgue, dont le nom signifie en grec « celui qui tient les loups à l'écart », est un législateur mythique de Sparte. Plutarque, dans ses *Vies parallèles*, consacre une *Vie* à Lycurgue qu'il jumelle au roi romain Numa Pompilius. Il situe son existence au IX^e siècle av. J.-C. ou au tout début du VIII^e siècle. On ne peut rien avancer, à propos de Lycurgue, qui n'appartienne à la controverse : son origine, ses voyages, sa mort et même l'élaboration de ses lois et de sa constitution ont donné lieu à des récits historiques très divers. [En ligne] : Article Lycurgue (législateur) de Wikipédia en français [http://fr.wikipedia.org/wiki/Lycurgue_\(l%C3%A9gislateur\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Lycurgue_(l%C3%A9gislateur)). Page consultée le 26 mai 2012.

⁴⁵ Burnell, 1969, *op. cit.*

⁴⁶ Daniel Halévy dira de l'œuvre avec émotion : «Je la revois ici, escortée de toutes les études que je n'avais pas connues : dans un même cadre deux ébauches à la sépia, nettes et pures comme une indication de Poussin. Puis les dessins, l'admirable jeune fille, vue de profil, le bras gauche tendu...». Halévy et Halévy, 1995, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁷ RF 11691, Fonds des dessins et miniatures, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Figure 4. Edgar Degas, *Nu, 3/4 face, étude pour Petites filles spartiates provoquant les garçons*, 1860-1862.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 5. Edgar Degas, *Petites filles spartiates*, Vers 1860.

Illustration retirée

Figure 6. Edgar Degas, *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, Vers 1860.

Illustration retirée

Figure 7. Edgar Degas, *Étude pour la composition de Jeunes spartiates*, Vers 1860-1861.

1.2 Les sources littéraires et visuelles

Les sources littéraires suggérées pour l'iconographie de *Petites filles spartiates...* témoignent à leur tour d'un intérêt constant de la part du peintre pour la culture classique dans laquelle il avait été formé. Selon Jeanne Fèvre, la nièce du peintre, Degas aurait lu plusieurs auteurs anciens dont Platon, Ovide et Euripide⁴⁸. Elle écrit, dans sa monographie dédiée à son oncle :

Il est indéniable que, pendant des années, Degas s'est littéralement passionné pour le monde de l'antiquité. Sa vaste culture lui permettait de retourner facilement dans le passé. Le latin et le grec n'avaient pas de secrets pour lui. Comme Corot, il pouvait lire Théocrite dans le texte. Il avait fait de Pline et de Tite-Live ses lectures favorites.⁴⁹

Douglas Cooper, qui s'est penché sur la question des connaissances de Degas en matière d'auteurs classiques dans l'un de ses articles⁵⁰, insiste sur le fait qu'elles étaient considérables⁵¹. Theodore Reff en dresse également l'état et retrace des notes écrites⁵² en grec de la main du peintre. Daniel Halévy rapporte que, lors de l'une de ses visites à l'atelier, Degas lui aurait confié à propos du tableau: «Ce sont les jeunes filles Spartiates qui provoquent au combat les jeunes gens ... 'Je crois qu'il ajouta' : J'ai lu ça dans Plutarque.»⁵³ Il s'agirait de l'ouvrage intitulé *Les Vies parallèles : Les vies des hommes illustres*⁵⁴ dans lequel l'auteur évoque Lycurgue⁵⁵ donnant l'ordre aux jeunes filles spartiates d'engager le combat entre elles plutôt qu'avec les garçons. Il faut aller à d'autres références accessibles à Degas pour retrouver le

⁴⁸ Fèvre, Jeanne. *Mon oncle Degas : souvenirs et documents inédits*, Genève : P. Cailler, Coll. «Collection "Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui", 14», 1949.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50. Voir aussi p. 74.

⁵⁰ Cooper, April 1954, *op. cit.*, p. 119-122.

⁵¹ Henry Loyrette précise par ailleurs que ce n'est pas lors de ses études au Lycée Louis-le-Grand que Degas aurait acquis sa culture littéraire en matière d'antiquité. Loyrette, Henri. *Degas*, Paris : Fayard, 1991. Mais les opinions à ce sujet diffèrent. Aussi Roy McMullen affirme-t-il le contraire tandis que Carol Salus convient également que Degas s'est largement abreuvé de littérature grecque, latine et de récitation classique au Lycée Louis-le-Grand. McMullen, Roy. *Degas : His Life, Times, and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984. Salus, Carol et Linda Nochlin. «Degas' Young Spartans Exercising», *The Art Bulletin*, vol. 67, September 1985. Voir note 5, p. 501.

⁵² Reff, Theodore Franklin. *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford : Clarendon Press, 1976. Voir également : Salus et Nochlin, September 1985, *op. cit.* Il est par ailleurs probable que Carol Salus se soit servie de l'article de Douglas Cooper pour produire son étude : Cooper, April 1954, *op. cit.*

⁵³ Halévy et Halévy, 1995, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁴ Traduction anglaise du Volume I, *La vie de Lycurgue*, dans l'édition *Everyman*, p. 72 et 73.

⁵⁵ Degas se serait inspiré du texte de la vie de Lycurgue qui fournit les détails des enjeux d'un exercice public dont l'issue est la formation de couples destinés à former des familles.

thème de l'affrontement tel que le figure le tableau. Ainsi l'*Andromaque* d'Euripide⁵⁶, les *Héroïdes* d'Ovide⁵⁷, les *Élégies* de Propertius⁵⁸ ou bien encore *Les Deipnosophistes* d'Anthénaios⁵⁹, renferment plus d'un passage décrivant des combats entre des jeunes filles et des jeunes garçons dont l'action se passe cependant à Chios plutôt qu'à Sparte. C'est chez Pausanias⁶⁰, dans sa *Description de la Grèce*, que l'on rencontre la référence la plus proche du rituel qui semble avoir inspiré Degas. Le texte spécifie en effet que les garçons se battaient dans le Plataniste situé à la périphérie de Sparte. Il est donc probable que Degas ait puisé sa source principale chez cet auteur qui évoque aussi le comportement des jeunes filles lors de fêtes solennelles : «[...] elles lançaient à propos des traits de raillerie, qui piquaient jusqu'au vif ceux qui avaient mal fait leur devoir.»⁶¹ Mais il est également possible que Degas ait pu faire usage de sources non classiques. L'une d'elles serait celle de L'Abbé Barthélemy, un auteur qui écrivait, en 1788, un ouvrage intitulé *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* :

Les filles de Sparte ne sont point élevées comme celles d'Athènes [...] on leur apprend [...] à lutter entre elles [...] à faire tous leurs exercices sans voiles et à demi nues, en présence des rois, des magistrats et de tous les citoyens, sans excepter même les jeunes garçons, qu'elles excitent à la gloire, soit par leurs exemples, soit par des éloges flatteurs, ou par des ironies piquantes.⁶²

Ce passage valide le titre que Degas avait donné à son œuvre lorsqu'il avait prévu la présenter à la Cinquième Exposition Impressionniste, celui de *Jeunes filles spartiates provoquant des garçons*⁶³. Il explique également certains choix compositionnels que viendra aussi éclairer l'examen des sources visuelles. Signalons pour le moment qu'en tant que première⁶⁴ tentative de

⁵⁶ Lignes 595 à 600. Cooper ne mentionne pas l'édition.

⁵⁷ Volume XVI, lignes 151 et 152. Cooper ne mentionne pas l'édition.

⁵⁸ Livre III, n° XIV. Cooper ne mentionne pas l'édition.

⁵⁹ Volume VI de l'Édition Loeb, 1950.

⁶⁰ Volume I, Édition J. G. Frazer, 1898, p. 155 et 156.

⁶¹ *Plutarque* dans le Volume I de Dacier, 1778, p. 252. Citation en français dans le texte de Cooper, April 1954, *op. cit.*, p. 120.

⁶² La source textuelle probable se trouve au chapitre XLVII. La première édition de ce volume remonte à 1780. Citation en français dans *ibid.*, p. 120. Également dans : Salus et Nochlin, September 1985, *op. cit.*, p. 502.

⁶³ Paul André Lemoisne signale une variante de ce titre qu'il place entre parenthèses (*Jeunes filles spartiates s'exerçant à la lutte*). Lemoisne, Paul André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1964.

⁶⁴ Degas entreprendra par la suite ou presque simultanément quatre autres toiles à sujets historiques : *La femme de Candaule*, *Scène de guerre au moyen âge* dit à tort *Les Malheurs de la Ville d'Orléans*, *La fille de Jephthé* et *Sémiramis construisant Babylone*.

récupération d'un thème historique, *Petites filles spartiates*... pose d'intéressants problèmes du point de vue de la narration. En l'absence d'éléments pour la soutenir, l'histoire que nous présente l'œuvre perd en effet de sa lisibilité⁶⁵. En comparaison avec ses sources littéraires, notamment celles de Plutarque et de l'Abbé Barthélemy, le tableau serait plutôt anti épique. L'artiste nous laisse avec un dispositif confrontationnel réduit à sa plus simple expression, une formule qui semble ramener le rituel social à une rivalité des sexes.

Les influences visuelles qui ont pu marquer la genèse de *Petites filles spartiates*... ou qui peuvent en éclairer la signification datent, quant à elles, d'une période plus précise qui se situe entre 1854 à 1860. Entretenant un périple italien jugé nécessaire à toute formation de peintre⁶⁶, Degas se rend principalement à Naples et à Florence. Au début d'octobre 1856, il gagne Rome par la voie maritime et entre à l'Académie de France logée à la Villa Médicis⁶⁷. Il y fait entre autres des copies, des académies et des études inspirées de tableaux célèbres. Le séjour italien, indispensable à la formation académique, ne constitue pourtant qu'un des aspects de cet apprentissage des peintres qui, comme Degas en début de carrière, prennent l'habitude d'emprunter des motifs et des schémas compositionnels à un vaste répertoire d'œuvres examinées *in situ* ou connues par le biais de reproductions. Paul-André Lemoisne, le premier biographe de Degas, retrace dans son volumineux catalogue sur l'œuvre complète de l'artiste une esquisse à l'huile d'après un dessin à la sanguine attribué à Pontormo et qui pourrait avoir un rapport avec le tableau. Ce dessin représentait, aux dires de Degas lui-même, «[...] de vieilles femmes assises et disputant en montrant quelque chose.»⁶⁸ Si l'on suppose que le dessin de Pontormo fut exposé dans les galeries du Musée du Louvre en 1860, il est possible que Degas l'ait vu et qu'il l'ait gardé en tête afin de figurer le motif des mères accompagnant Lycurgue, placées au centre et à l'arrière du tableau.

⁶⁵ Armstrong, Carol. *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago : University of Chicago Press, 1991, p. 115.

⁶⁶ Nous verrons au deuxième chapitre consacré à *La famille Bellelli*, que Degas profitera également de l'occasion pour visiter sa parenté italienne.

⁶⁷ Ce que l'on appelait au XVIII^e siècle *Le Grand Tour*, c'est-à-dire un voyage au cœur de l'Italie artistique, classique et académique, demeure encore à la mode. On croit toujours, en France, que l'éducation d'un apprenti peintre doit commencer par la copie de l'antique et des grands maîtres italiens qui s'en sont inspirés et que la figure humaine demeure, conviction tout à fait méditerranéenne et ancestrale, le sujet de prédilection de tout artiste. Ce périple italien est un passage obligé de toute carrière artistique pour les Français, titulaires ou non du prix de Rome. Degas ne se conformera pourtant pas au moule académique et sa peinture accentue «[...] le fossé qui le séparait déjà de la plupart de ses contemporains». Citation dans : Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁸ Citation en français dans le texte de Cooper. Cette phrase est de Degas et apparaît dans l'un de ses Carnets de notes : Cooper n'indique cependant pas lequel. Cooper, April 1954, *op. cit.*, p. 120.

Pour Douglas Cooper, il semble que la référence spartiate soit fréquemment associée au thème de la dispute, du défi ou de la compétition sportive, ce qui correspond à la culture propre à cette cité antique. La tradition académique répugne cependant à représenter visuellement ces pratiques agressives quand il s'agit des filles. Quelques décennies avant Degas, un peintre néoclassique italien, Giovanni Demin, avait réalisé pour la Villa Patt, près de la ville de Sedico, une fresque intitulée *Della lotta delle Spartane* (1786-1859) (figure 8) mettant en scène des lutteuses adolescentes saisies au repos après le combat.

Figure 8. Giovanni Demin, *Della lotta delle Spartane*, 1786-1859.

Illustration retirée

Ces dernières sont exécutées d'une manière académique conventionnelle dans une variété de postures qui mettent en valeur les rondeurs des corps et rendent les figures plus séduisantes, dans leur partielle nudité, que les jeunes filles athlétiques conçues par Degas. Elles sont d'ailleurs plutôt observées de loin que confrontées par les garçons appelés à devenir leurs compagnons de vie⁶⁹.

Lycurgue semble désigner d'un geste emphatique la ou les gagnantes d'une lutte qui n'a de rapport qu'avec le titre de l'œuvre. Néanmoins, Cooper mentionne qu'il n'existe aucune preuve que Degas ait connu la fresque de Demin, sa localisation dans le nord de l'Italie ne se trouvant pas sur le parcours transalpin de l'artiste. La version de Demin nous fait toutefois réaliser à quel point l'exploitation d'un sujet à l'antique ne va plus de soi au XIXe siècle. Alors que l'artiste s'oriente vers un académisme érotique décadent, Degas cherche de toute évidence à renouveler les formules, non sans difficulté.

Henry Loyrette⁷⁰ suggère une autre source pour la thématique du tableau. Il la trouve chez Eugène Delacroix qui, en 1844, aurait fait deux esquisses de *Femmes spartiates s'exerçant à la bataille* en vue de la décoration du plafond de la bibliothèque du Palais Bourbon sur laquelle il travaillait. En arrière-plan, se trouvent une femme à sa toilette ainsi qu'un groupe d'hommes regardant la scène au soleil couchant. Il est peu probable, dans ce cas-ci encore, que Degas ait eu accès aux dessins de Delacroix. Ces derniers sont demeurés à l'état d'ébauche dans l'atelier du

⁶⁹ Nous verrons plus loin dans le présent chapitre que Carol Salus attache une importance capitale à la notion de couple dans le cadre de rites de courtoisie pour la lecture de *Petites filles spartiates*...

⁷⁰ Loyrette, 1991, *op. cit.*

peintre jusqu'à la vente posthume de ses œuvres en 1864. De toute manière, les deux dessins de Delacroix comme l'œuvre de Demin n'ont pas de rapport structurant avec *Petites filles spartiates*... La fonction de ce repérage de sources sert simplement à prouver que la référence à Sparte inspire quelques artistes du XIXe siècle à la sensibilité et aux styles très divers et que, malgré la connaissance des mœurs et des rituels particuliers à cette cité antique, la peinture résiste à mettre en scène des femmes luttant. Une source plus convaincante pour *Petites filles spartiates*..., qui n'exploite pas un sujet grec mais dont le thème héroïque pourrait avoir été rappelé et vivifié par le séjour romain de Degas, est un tableau célèbre de Jacques-Louis David. Il s'agit du *Serment des Horaces* (1784-1785)⁷¹ (figure 9), un exemple de patriotisme et de stoïcisme né de la ferveur révolutionnaire et de l'engagement républicain. Dans ce cas, ce serait davantage l'organisation du tableau qui aurait frappé Degas. Avec cette œuvre monumentale, dont la composition est large et assez simple, David souhaitait donner une forme nouvelle à la peinture d'histoire⁷². Mais il voulait accéder au *grand style* à la manière des peintres français du XVIIe siècle, Nicolas Poussin et Charles Le Brun. Les personnages de David sont disposés en frise⁷³ au premier plan et séparés par des espaces vides, un dispositif repris par *Petites filles spartiates*... Le sujet met en perspective les Horaces, trois jeunes hommes se préparant à un duel avec les Curiaces, qui font à leur père le serment de vaincre ou de mourir pour la patrie.

Figure 9. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces*, 1784-1785.

Illustration retirée

À droite de la toile, les sœurs et les épouses anticipant une fin tragique, inclinent tristement la tête dans des attitudes d'accablement. Derrière elles, la mère des Horaces embrasse ses petits-enfants. Des caractères opposés, présentant une polarisation entre un élément actif et un élément passif, sont

attribués aux hommes et aux femmes. Les corps masculins sont construits selon des lignes droites et relevés d'un coloris éclatant qui en sous-tendent l'énergie. Aux corps des femmes,

⁷¹ Ce tableau est évoqué par Norma Broude et Carol Armstrong. Broude, Norma. «Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880 : "The Young Spartans," the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited», *The Art Bulletin*, vol. 70, n° 4, December 1988, p. 646 ; Armstrong, 1991, *op. cit.*, p. 118.

⁷² Schnapper, Antoine. *Jacques-Louis David 1748-1825*, Musée du Louvre : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 162-167. ; Crow, Thomas. *L'Atelier de David émulation et révolution*, Gallimard, 1997, p. 47-53 et p. 57-66 (traduit de l'anglais). [En ligne] : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-serment-des-horaces>. Page consultée le 3 mai 2012.

⁷³ Tout comme sur les sarcophages de la Rome antique ou sur les vases grecs.

David réserve plutôt des lignes sinueuses et des teintes plus douces. Dans la scénographie de Degas, le peintre a non seulement inversé la position des groupes féminin et masculin ; la référence à Sparte l'amène à modifier les jeux de rôles et à donner à ses jeunes filles une attitude agressive qui invite aux confrontations, fonction incarnée par les hommes dans *Le Serments des Horaces*. Norma Broude croit que cette inversion n'est nullement fortuite⁷⁴. Elle pourrait signifier, et ce dès la genèse de l'œuvre, un esprit de rébellion⁷⁵ contre la peinture d'histoire néoclassique dont David constituait le modèle absolu.

Que la tradition davidienne n'ait pas été facile à revivifier à l'époque de Degas se trouve amplement illustré par les choix d'un artiste proche de lui durant la période romaine. Selon Henry Loyrette, Degas a en effet un *mentor*⁷⁶, Gustave Moreau⁷⁷, dont l'emprise est jugée déterminante pour son évolution. Il est probable que Moreau (qui ne partagera pas l'attraction de son jeune ami pour la tendance réaliste), ait voulu momentanément suivre avec lui des avenues inexplorées dans le domaine de la peinture d'histoire dont on annonçait la mort prochaine. Moreau visite en effet lui aussi le territoire de Sparte avec *Tyrtée chantant pendant le combat*, un tableau, exécuté en 1860 et agrandi à la fin de 1882 (figure 10), dont le thème célèbre la jeunesse combattante en la personne du poète lacédémonien à l'inspiration guerrière⁷⁸. Son interprétation non conventionnelle, le peintre s'inspirant de la sculpture *La Marseillaise* (1833-1836) de François Rude (figure 11) et de Léonard de Vinci⁷⁹, n'empêche pas le projet d'être ambitieux.

⁷⁴ Broude, December 1988, *op. cit.* p. 647.

⁷⁵ Daniel Halévy dira d'ailleurs de la toile : «Qu'il y a là-dedans une pointe de paradoxe qui enchanta Degas dont l'esprit était dès lors tourné au paradoxe». Halévy et Halévy, 1995, *op. cit.*, p. 33-34.

⁷⁶ Le biographe Henry Loyrette statue longuement au sujet de *l'emprise* qu'a eu Moreau sur Degas : l'auteur parle carrément d'influence sur Degas et sur bien des aspects, la relation Chassériau-Moreau fut celle qui s'est établie entre Moreau et Degas. Loyrette parle également de cette relation comme d'un lien teinté de dévouement momentané mais total pour d'un disciple pour un maître. Le biographe ajoute aussi : «[...] cependant les lettres que Degas écrit, dès septembre 1858, à son nouveau *mentor* [...]». Loyrette, 1991, *op. cit.*, p. 48, 92, 109, 110, 113 et 114. Voir également Loyrette, Henri. «Degas entre Gustave Moreau et Duranty : Notes sur les portraits, 1859-1876», *Revue de l'Art*, n° 86, 1989, p. 16.

⁷⁷ Pour un aperçu de la correspondance de Degas avec Moreau, voir : Reff, Theodore Franklin. «More Unpublished Letters of Degas», *The Art Bulletin*, vol. 51, September 1969, p. 281-289.

⁷⁸ «Les poèmes de Tyrtée sont nombreux. On lui attribue, en particulier, les airs de marche que les Lacédémoniens chantaient au son de la flûte en marchant à l'ennemi. Ces élégies guerrières appartiennent à un recueil d'exhortations encore appelées Messéniennes, où le poète rappelle aux guerriers qu'ils doivent se montrer dignes de leur patrie et de "la race invincible d'Héraclès" et ne pas songer à leur vie. Il demande que les soldats jeunes n'abandonnent pas les combattants âgés dans leur fuite. L'auteur fait le tableau du sort cruel qui attend le peuple vaincu obligé d'apporter à ses maîtres "la moitié de tous les fruits que produisent les champs"». [En ligne] :

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=50410006366. Page consultée le 2 mai 2012.

⁷⁹ La littérature ne fait pourtant pas état des œuvres de Vinci qui auraient pu inspirer Gustave Moreau.

Figure 10. Gustave Moreau, *Tyrtée chantant pendant le combat*, 1860 (agrandie à la fin de 1882).

Figure 11. François Rude, *La Marseillaise ou Le départ des volontaires en 1792*, 1833-1836.

Illustration retirée

Illustration retirée

Moreau ne fait pas moins de deux cent soixante-dix études pour son sujet dont plusieurs se rapportent à la seule figure de Tyrtée. Contrairement au héros que décrit la légende⁸⁰, le poète que dépeint Moreau demeure dans le tableau final plutôt mal défini et il présente des traits presque féminins. Le spectacle est quelque peu déliquescent comme la prose de Moreau à son sujet : «L'hostie saignante dans les combats. Toute la Grèce jeune à la belle chevelure meurt à ses pieds dans l'ivresse, dans le délire du sacrifice. La lyre triomphante et ensanglantée.»⁸¹ Chaque personnage est rendu avec soin et les couleurs de l'ensemble aux teintes pastel évoquent le style rococo. Dans un sentiment d'élan populaire, Moreau veut peut-être encore croire au prestige militaire d'un empire sur le déclin, en identifiant les jeunes combattants de la Grèce Antique aux troupes impériales engagées dans les expéditions militaires, en Italie ou ailleurs. Il se peut d'ailleurs que Moreau ait simplement voulu signifier, d'une manière tout à fait idiosyncrasique, la mort éminente de la peinture d'histoire. Le format vertical retenu par l'artiste

⁸⁰ «La légende veut que Tyrtée, devenu poète, soit un pauvre maître d'école de l'Attique, boiteux et faible d'esprit, que les Athéniens auraient envoyé aux Spartiates qui leur demandaient, guidés par l'oracle de Delphes, un général pour la seconde guerre contre Messène». [En ligne] : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=50410006366. Page consultée le 2 mai 2012.

⁸¹ Voir le même lien.

n'est pas familier au grand genre et signale plutôt les envolées vers le rêve qui vont caractériser bien des générations subséquentes. Plus près de la question qui nous occupe, il est évident que la Sparte de Moreau évite complètement le thème de la confrontation entre les filles et les garçons qui servent d'argument principal dans le défi que lance Degas à la peinture d'histoire.

1.3 L'homme et la bête

Étant donné que le climat de confrontation sexuelle lié au thème de *Petites filles spartiates*... ne semble pas avoir réussi à s'exprimer dans la littérature ni dans la peinture qui s'en est inspirée, beaucoup d'auteurs ont laissé de côté la chasse aux sources iconographiques et les questions de style pour s'intéresser aux liens que le tableau pouvait entretenir avec le contexte de son élaboration, c'est-à-dire avec la société du temps de Degas. Un des points d'ancrage de cette enquête réside dans ce que plusieurs considèrent comme l'élément le plus original de l'œuvre, un élément où émerge une sensibilité contemporaine dans le traitement d'un sujet à l'antique : le rendu des corps. Jusqu'alors, Degas n'avait réalisé, en matière de nus, que des études et des copies de grands maîtres. Avec *Petites filles spartiates*..., il s'attaque pour la première fois à ce motif dans une œuvre originale. Le traitement des jeunes gens, même à l'état d'esquisse ou de dessin préparatoire (voir la figure 6), fait preuve d'un mépris de l'idéalisme qui n'aurait pas passé inaperçu à un salon officiel. Le détail des parties génitales des jeunes filles est, entre autres, d'une exactitude remarquable. Les expressions faciales sont assurément anticlassiques, comme le souligne fort justement l'auteure Martha Lucy : «What began as a large scale history painting in the classical tradition, resulted in the betrayal of this tradition, a deliberate painting out of its tropes.»⁸²

Il faut se tourner vers la pensée scientifique du XIXe siècle pour retrouver un type de figuration des corps se rapprochant des choix de Degas et s'écartant des grandes sublimes héroïques favorisées par la tradition artistique. Ces représentations émanent des théories évolutionnistes et de leur intérêt pour les lignages biologiques ramenant l'homme à son animalité. On doit situer dans cette foulée les préoccupations physiognomoniques qui cherchent à décoder les individus d'après leurs particularités morphologiques ; dans ce cas, une dimension sociale s'ajoute aux considérations biologiques puisque certains traits rapprochant l'homme de l'animal sont interprétés comme des indices de déviance et de tendances criminelles (figures 12

⁸² Lucy, Martha. «Reading the Animal in Degas's Young Spartans», *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 2, n° 2, Spring 2003, p. 1.

et 13). Bien qu'on ne puisse pas vraiment identifier, avant 1868⁸³, un intérêt avoué de Degas pour ces théories, on peut convenir, avec Martha Lucy, qu'une nouvelle approche de l'anatomie inspirée par les préoccupations scientifiques du temps était déjà à l'œuvre dans *Petites filles spartiates*... où elle facilitait une prise de distance par rapport à la formule classique.

Figure 12. Jean-Jacques Grandville, *L'homme descend vers la brute*, 1843.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 13. Jean-Jacques Grandville, *Zoomorphoses*, 1844.

Figure 14. J. C. Nott & G. R. Gliddon, *Types of Mankind, The Heads and Skulls of Apollo, a Negro and a Chimpanzee Compared*, 1854

La figure 13 démontre bien que, selon la pensée évolutionniste comme celle de Darwin, la représentation grecque, pure et immuable, continuait d'occuper le sommet de la hiérarchie évolutive. Alors qu'elle confortait les canons imposés par l'Académie, elle était adoptée par la bourgeoisie qui y voyait une marche vers le progrès et une confirmation de sa propre supériorité. Mais l'émergence de nouvelles couches sociales difficiles à contrôler comme le prolétariat urbain, constituait pour elle une source profonde d'inquiétude, de sorte que la formule classique idéale n'arrivait plus à tout subsumer.

⁸³ Notamment pour la figuration de l'homme dans l'œuvre intitulée *Intérieur*, de 1868–1869, œuvre que nous examinerons au chapitre 3 de ce présent mémoire.

Figure 15. Anonyme, «The Lion of the Season», *Punch*, n° 25, Mai 1861.

Illustration retirée

La figure 15 illustre bien que la chaîne darwinienne pouvait servir, au XIXe siècle, à exprimer des rapports de classes tout à fait actuels. En choisissant un maillon inférieur pour figurer les protagonistes de ses *Petites filles spartiates*..., Degas introduit ainsi une lecture instable et dérangeante. Parmi les esquisses préparatoires au tableau figurent deux études pour le jeune homme à quatre pattes qui se situe à droite au bas de la toile (figures 15 et 16), et dont le modèle présente déjà le «museau populacier»⁸⁴ d'un adolescent parisien. Cette physionomie semble vouloir contaminer l'ensemble des visages du tableau où les beaux profils à l'antique ont tendance à s'estomper. Norma Broude y voit la preuve que le sujet intenté par Degas pouvait entretenir des rapports avec la vie contemporaine : «Degas “naturalizes” their ungente behavior by identifying it with lower-class appearances and mores.»⁸⁵ Cette figure en alerte, au dos plus arqué qu'arrondi, donne l'impression de se préparer à bondir, comme une bête aux aguets. Les chiens du second plan lui font écho, ce qui renforce le caractère bestial de la figure⁸⁶.

Figure 15. Edgar Degas, *Jeunes spartiates : étude*, 1860.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 16. Edgar Degas, *Jeune garçon nu à genoux, Étude pour Petites filles spartiates, Vers 1860*.

Les physionomies des protagonistes de la version finale de *Petites filles spartiates*... annoncent déjà cette fascination que Degas entretiendra tout au long de sa carrière pour le corps animal et

⁸⁴ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁵ Nochlin, Linda et Carol Salus. «Degas's *Young Spartans Exercising*», *The Art Bulletin*, vol. 68, n° 3, September 1986, p. 487.

⁸⁶ Nous remarquons que les formules employées par Martha Lucy dans son étude semblent sortir directement des textes de Joris Karl Huysmans, critique auquel nous accorderons notre attention plus tard. Lucy, Spring 2003, *op. cit.*

pour les connotations sociales s'y rattachant. On les trouve aussi bien dans la *Petite danseuse de quatorze ans* (entre 1921 et 1931) que dans les pastels plus tardifs, incluant les monotypes de bordel. À ce titre, nous savons que lors de la Sixième Exposition Impressionniste de 1881, le peintre devait exposer sa *Petite danseuse...* (figure 18) au côté de deux pastels représentant des physionomies de criminels notoires (figure 19).

Figure 18. Edgar Degas : cire : 1879-1881, coulée par Adrien-Aurélien Hébrard entre 1921 et 1931, *Petite danseuse de quatorze ans* (détail).

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 19. Edgar Degas, *Physionomies de criminel*, 1880-1881.

Douglas Druick⁸⁷, dans une étude approfondie de la célèbre sculpture, affirme que Degas entendait faire un parallèle entre le faciès animalier du modèle et les physionomies des criminels. L'intention de Degas dans l'emprunt récurrent de formules inspirées de la physiognomonie gardera probablement toujours une part de mystère. Pour certains, elle en est progressivement venue à exprimer, sous forme de métaphore, les opinions de l'artiste sur la dégénérescence de la race française⁸⁸. Difficile de concilier une telle position avec l'ambition de faire de la peinture d'histoire, même renouvelée, qui a motivée *Petites filles spartiates...* Degas n'aurait sûrement pas suggéré, même en 1880, que les Grecs de la haute antiquité se situaient au plus bas de l'échelle évolutive ou bien encore qu'ils étaient des êtres immoraux et des criminels. Peut-être aurait-il tenté d'agencer, dans le groupe de droite, les deux pôles opposés de l'évolution humaine : depuis le jeune homme présenté dans une position primale accroupie

⁸⁷ Kendall, Richard, Douglas W. Druick et Arthur Beale. *Degas and The Little Dancer*, New Haven, Omaha, Neb. : Yale University Press ; Joslyn Art Museum, 1998.

⁸⁸ Nous savons que Degas était ouvertement antisémite. Il se prononça avec fougue lors de l'affaire Dreyfus ce qui mit fin à l'amitié qui le liait depuis fort longtemps à Ludovic Halévy, juif de naissance mais catholique de pratique. Degas ne le revit que sur son lit de mort, amer de cette prise de position drastique et de cette longue et vaine séparation. Loyrette, 1991, *op. cit.* Voir également Halévy et Halévy, 1995, *op. cit.*, p. 167-176. Au sujet de l'affaire Dreyfus, voir le lien [En ligne] : Article Affaire Dreyfus de Wikipédia en français http://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Dreyfus. Page consultée le 27 mai 2011.

jusqu'à celui se dressant dans toute sa verticalité, les membres bien écartés, un peu à l'instar de l'homme vitruvien conçu par Léonard de Vinci. Ni l'une ni l'autre des deux positions n'ont réussi à s'imposer. Peut-être Degas a-t-il simplement trouvé, dans ces formules empruntées à la science de son temps, une façon de contester les canons académiques et d'injecter un coefficient de réalisme moderne dans des personnages dont les actions concernaient d'abord et avant tout des performances corporelles et ne se laissaient pas subsumer par des grands rôles. Un peu comme si ces petits spartiates anticipaient les efforts déployés, à des siècles de distance, par les cavaliers ou par les danseuses dont la discipline devait tant fasciner l'artiste. Peut-être Degas a-t-il aussi trouvé, dans cette façon nerveuse de rendre les corps athlétiques, un moyen d'augmenter l'effet de tension entre le groupe des filles et le groupe des garçons, un dispositif d'affrontement qui détient la clé expressive de l'œuvre et qui a pu motiver le choix d'un tel sujet par Degas. Ceci nous amène à de tout autres considérations sur le contexte de réalisation du tableau et à notre problématique de départ.

1.4 Féminin *contra* masculin

On est surtout redevable à la critique, notamment celle de Linda Nochlin et de Norma Broude, d'avoir questionné la signification de cette confrontation entre les sexes mise en scène par *Petites filles spartiates*... La démarche, qui nécessitait d'interroger à la fois les idiosyncrasies personnelles de l'artiste et les enjeux sociopolitiques de son temps, devait rencontrer des résistances, même dans le camp des femmes. C'est ainsi qu'une auteure comme Carol Salus, se réclamant d'un texte source et de détails du tableau négligés par la critique, a tenté de transformer le rapport conflictuel en un rituel de séduction. En effet, pour cette auteure, *Petites filles spartiates*... représenterait une forme d'incitation à l'union matrimoniale. Elle s'appuie sur un commentaire de Lycurgue rapporté dans *Les Vies parallèles : Les vies des hommes illustres* de Plutarque, où le législateur explique que :

[...] les filles endurcissent leurs corps, en s'exerçant à courir, lutter, jeter la barre, et lancer le dard, à celle fin que le fruit qu'elles concevraient, venant à prendre racine forte en un corps dispos et robuste, en germât mieux ; et aussi qu'elles, s'étant renforcées par tels exercices, en portassent plus vigoureusement et plus facilement les douleurs de leurs enfantements.⁸⁹

⁸⁹ Carol Salus a ici privilégié une traduction française des textes de Plutarque par Amyot parce qu'elle était une source accessible en France au XIXe siècle. Mais elle ne peut confirmer que Degas l'ait lu : elle ne peut également confirmer que Degas ait lu une édition en grec, même si l'on sait que l'artiste lisait cette

À propos de leur nudité⁹⁰, Lycurgue rapportait que par «accoutumance à la simplicité»⁹¹ et sans aucune lubricité, les femmes de Sparte se concurrençaient entre elles. C'était :

[...] à qui aurait le corps plus robuste et mieux dispos.
Davantage, cela était une amorce qui attirait les jeunes hommes à se marier [...] non point par contrainte de raisons géométriques, comme dit Platon, mais par attraits d'amour.⁹²

Selon les lois de Lycurgue, seuls les jeunes hommes dont les instincts sexuels étaient éveillés et qui avaient le désir de se marier pouvaient être associés à ces jeux féminins. Les célibataires étaient automatiquement exclus et ne pouvaient se trouver sur les lieux de ces «[...] passe-temps publics à nu.»⁹³ C'est pourquoi les garçons du groupe de droite semblent avoir suspendu leurs activités alors qu'une jeune fille les interpelle, en projetant son bras en avant avec énergie. Salus insiste surtout sur le fait que le groupe de gauche n'est pas seulement constitué de filles

Illustration retirée

puisqu'on y voit un couple enlacé. Un jeune homme, un peu en retrait et plus petit de taille que ceux du groupe opposé, pose sa main gauche sur le sein d'une partenaire à laquelle il donne un baiser (figure 20). Salus en conclut que, conformément aux coutumes spartiates décrites par Lycurgue, le groupe de gauche illustre les différentes étapes de l'art de la séduction entre les sexes opposés.

Figure 20. Edgar Degas, *Petites filles spartiates provoquant des garçons* (détail), Vers 1860-1862 ; repris avant 1880.

Un autre passage du texte de Plutarque signale que Lycurgue associait la longue chevelure à la virginité, les cheveux courts étant réservés à la femme mariée ou en voie de le devenir :

langue ancienne enseignée au Lycée Louis-le-Grand. Voir Volume I, *La vie de Lycurgue*, dans l'édition *Everyman*, p. 103 et 104. Salus et Nochlin, September 1985, *op. cit.*, p. 502.

⁹⁰ Il semble que Degas, ici, ajuste plutôt la nudité partielle aux remarques de l'Abbé Barthelémy : parce que chaque jeune femme consacre sa journée aux combats et aux exercices astreignants, elle porte un vêtement léger ouvert aux jambes et retenu à la taille par une ceinture pour des raisons strictement de confort, tout comme les statues de la Grèce Antique.

⁹¹ Salus et Nochlin, September 1985, *op. cit.*, p. 503. Citation tirée de Amyot, édition de 1826, p. 105.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

[...] et quand il y en avait une ravie, celle qui avait moyenné le mariage venait, qui lui rasait ses cheveux entièrement jusqu'au cuir, puis la vêtait d'un habillement d'homme.⁹⁴

Salus mentionne que ce geste d'embrassade se retrouve aussi dans la sculpture grecque ancienne, où il représente un acte de sélection amoureuse dont l'issue est l'union et qu'il peut s'appliquer aussi bien aux dieux qu'aux hommes (figure 21). Un tel sujet pouvait d'autre part convenir à Degas à l'époque où il mettait en chantier *Petites filles spartiates*...

Figure 21. Anonyme, *Zeus et Héra*, 625 avant J. C.

Illustration retirée

Salus mentionne que les Carnets de notes et de dessins⁹⁵ précédant les années 1860 contiennent une esquisse à l'encre brune, exécutée à Rome entre octobre 1856 et juillet 1857, qui élabore sur le mariage en transformant un sujet religieux en rite séculier. Degas a dû voir, à Naples en Italie, au Museo Archeologico Nazionale, une fresque représentant l'union divine D'Héra et de Zeus dont il fera aussi une très belle esquisse. En regard de ces précédents, Salus s'autorise à conclure que *Petites filles spartiates*... constitue l'étude la plus élaborée de Degas sur le sujet des rites du matrimoniaux. Elle clôt son article en mentionnant que Degas, qui a entre vingt-deux et vingt-six ans à l'époque où il peint son œuvre, demeurera paradoxalement célibataire toute sa vie.

Linda Nochlin⁹⁶, qui accorde quelque crédit à l'argumentation de Salus, croit cependant que son interprétation laisse en suspens de nombreuses questions et que l'hypothèse de la cour amoureuse n'est pas, à première vue, si évidente, ce que Salus elle-même a été forcée de reconnaître. Nochlin se demande pourquoi un tableau dédié à des rites de séduction amoureuse mettrait en scène autant d'antagonisme et d'hostilité. Elle se questionne surtout sur les limitations de cette forme de lecture empirique, où le repérage iconographique d'un détail devient une fin en soi et prétend fournir une lecture juste d'un tableau. Cette dernière bloque

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Carol Salus évoque une esquisse dont le sujet est un mariage de la Renaissance et dont la référence provient du volume de Theodore Reff, Reff, Theodore Franklin. *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford : Clarendon Press, 1976. Cette esquisse figurerait, semble-t-il, dans le Carnet de notes et de dessins 8 de Degas, au folio 45. Nous croyons que cette référence donnée par Salus est erronée puisque ce Carnet 8 est noté de la main de Degas à partir d'août 1867 et que l'esquisse en question est de 1856-1857.

⁹⁶ Nochlin et Salus, September 1986, *op. cit.*

toutes les autres pistes d'interprétation, comme si les notions de multivalence, de polysémie et d'ambiguïté n'avaient jamais existé. Par exemple, pourquoi Degas aurait-il voulu que l'œuvre se lise en termes de joute amoureuse alors que sa note au Carnet 1, ainsi que le titre retenu en vue de l'exposition en 1880, font référence à une lutte et à une provocation? Serait-il possible que Degas ait été réticent à livrer le *vrai* message de l'œuvre et qu'il ait choisi de le voiler? Pour Nochlin, cette dimension est sans aucun doute celle qui est la plus intéressante à exploiter, d'autant plus que Salus a clairement démontré que si Degas s'intéressait au thème du mariage dans sa jeune vingtaine il allait choisir de demeurer célibataire. Nochlin n'est pas convaincue par la présence du supposé couple qui représenterait le point culminant du rite de séduction. Elle voit dans ses gestes d'embrassade un motif iconographique familier que l'on peut par exemple retrouver dans un tableau contemporain, *Le Bain turc* (1862) de Jean-Auguste-Dominique Ingres, où il concerne deux personnages féminins (figure 22).

Figure 22. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain turc* (détail), 1862.

Illustration retirée

Elle considère également particulièrement atypique la distance qui sépare les deux têtes de ce couple et qui suggère d'autant moins l'intimité amoureuse que les regards ne se rencontrent pas. Prises ensemble comme un «monstrous whole»⁹⁷, les têtes de profil et de face, à moitié fragmentées, déconcertent plutôt qu'elles ne rassurent. Mais ce ne sont pas ces dernières, selon Nochlin, qui commandent la structure de l'œuvre et expliquent son impact général. Le tableau embrasse en effet un registre plus large où s'exprime un rapport de tension entre les sexes qui n'est pas étranger, nous l'avons vu avec l'influence de la physiognomonie, à un rapport de classe; cette stratégie nous ramène davantage à la société du temps de Degas plutôt qu'à la vie dans la cité antique. Dans ce registre idéologique, le XIXe siècle ne manque pas de défis et de combats. Il y a quelque chose de dérangent à propos de *Petites filles spartiates*... qui semble concerner les femmes et la sexualité et qui détermine notre réponse à l'œuvre.

Dans la mesure où l'on peut penser que le bras tendu de la jeune femme qui s'extrait du groupe de gauche ne peut en aucun cas être interprété comme un geste de supplication ou d'appel à la paix, ni manifester un désir d'union, Nochlin considère qu'il y a dans cette gestuelle le signe

⁹⁷ *Ibid.*, p. 487. Nochlin va même jusqu'à suggérer qu'elles annoncent les futures déconstructions de Picasso. Peut-être Degas exprime-t-il ici ses propres ambivalences sexuelles de façon tout à fait inconsciente.

incontestable d'une incitation provocatrice doublée d'une mise à distance. La réponse du jeune homme le plus proche d'elle semble, à tout le moins, réticente. Il expose son corps bien planté au sol sur des jambes ouvertes qui laissent voir le sexe mais se protège le visage de ses bras arrondis, comme en mandorle, au-dessus de sa tête : on ne peut voir ainsi qu'un seul de ses yeux. Même interprétée au sens sexuel du terme, la provocation est un geste qui implique une autre personne et il semble qu'aucun des garçons, ici, ne soit disposé à y répondre. Par conséquent, pour Nochlin, les deux groupes se trouvent irrémédiablement et intégralement isolés. Le décor dénudé contribue à séparer exagérément non seulement les générations, celle des mères et celle des adolescents, mais aussi les deux genres s'opposant. La perspective est boiteuse et le groupe des mères semble flotter plutôt que de se retirer à l'arrière du tableau. Nochlin conclut que ces dissonances structurales représentent une disjonction entre la composition et la signification de l'œuvre, comme autant de disparités annonçant la déconstruction de la peinture à laquelle Degas va contribuer dans ses représentations de la vie moderne.

Alors que Nochlin se tourne vers l'histoire du médium pour analyser la crise qui affecte *Petites filles spartiates...* d'un fort coefficient d'ambiguïté, on doit à Norma Broude d'avoir cherché plus spécifiquement, dans le contexte social du second XIXe siècle, les circonstances qui ont pu nourrir l'imaginaire de ce curieux tableau. Broude appuie sa réflexion sur les positions et sur les témoignages de Diego Martelli, un critique italien favorable aux Impressionnistes et un ami personnel de Degas. Ce grand observateur des conditions sociales de son époque, qui avait passé une année à Paris de 1878 à 1879, avait vu *Petites filles spartiates...* dans l'atelier de Degas juste avant que ce dernier n'ait songé à l'exposer. Dans un texte publié à Pise après son retour en Italie, Martelli raconte que Degas, croyant avoir trouvé sa voie, s'était attelé avec ferveur aux esquisses de *Petites filles spartiates...* mais qu'il avait dû l'abandonner à cause de cette même sincérité ; il s'était en effet pris de passion pour les sujets de son temps, pour «the pulse of real life»⁹⁸. Martelli reconnaît que le peintre ne pouvait pas, dans ces circonstances, s'éterniser sur *Petites filles spartiates...* : «A man of the finest education, modern in every aspect of his life, Degas could not fossilize himself in a composite past reconstruction from fragments.»⁹⁹ Pour Martelli, l'œuvre ne représentait malheureusement qu'un projet artificiel de reconstruction historique¹⁰⁰. Il a l'impression que son ami lui-même considérait son tableau inachevé comme une antique poussière, un reliquat de ses années d'extrême jeunesse

⁹⁸ Broude, December 1988, *op.cit.*, p. 642.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Daniel Halévy remarque que «Degas était trop un Parisien du Second Empire, il avait l'esprit trop en éveil sur les réalités de la vie moderne pour se tenir attaché à la tradition des toiles anciennes». Halévy et Halévy, 1995, *op. cit.*, p. 34.

vouées au culte de la tradition classique. Ce qui n'explique toujours pas l'intérêt qu'avait Degas à vouloir présenter tardivement *Petites filles spartiates...* au grand public, et ceci dans le contexte d'une exposition d'art indépendant. La documentation laissée par Diego Martelli laisse par contre entendre qu'il a dû échanger abondamment avec Degas sur une série de sujets politiquement chauds, incluant les revendications des féministes qui commençaient à s'activer à cette époque. Degas, qui est maintenant un artiste arrivé et sûr de ses moyens, n'a pas pu ignorer les débats suscités par ce mouvement. Un des grands sujets d'affrontement concernait le statut de la femme au sein de la famille. Dans une société que plusieurs voulaient maintenir patriarcale, les femmes étaient encore considérées comme physiquement, intellectuellement et moralement, inférieures à l'homme. En réaction à cette situation, beaucoup de femmes commençaient à exprimer leurs revendications par écrit, dans les journaux mais aussi dans des publications plus importantes comme des brochures ou même des livres. Le mouvement profitait sans doute d'un relâchement de l'attitude répressive face à la presse et aux droits d'assemblée qui avait caractérisé tout le Second Empire. La fin des années 1860 connaît ainsi une recrudescence des forces progressistes en tous genres. C'est dans ce contexte que *La Société pour l'Amélioration du Sort de la Femme et la Revendication de ses Droits* est fondée en 1869. Tout au long des années 1870, la prospérité de *La Société* et du mouvement féministe est étroitement redevable à ses liens avec la cause républicaine et à sa victoire de 1877 à la Chambre des députés, laquelle mène au premier *Congrès International du Droit des Femmes*, s'ouvrant le 25 juillet 1878. L'année suivante, les libéraux républicains font un énorme bond en avant et prennent le contrôle du Sénat et de la présidence. Le journaliste Léon Richer et l'activiste politique Maria Deraismes, une femme brillante, libre penseuse dont l'éloquence déplaçait des foules, sont deux figures majeures du mouvement qui travaillaient de concert afin d'amener une amélioration significative dans la condition des femmes :

They held the issues of the women's political rights in abeyance and concentrated their efforts on seeking legislative reforms, particularly in the areas of equal education for women, the reestablishment of a divorce law, women's right to file paternity suits, the abolition of a state – supervised prostitution, and the rights of married women to control their own property.¹⁰¹

Diego Martelli, qui est correspondant pour l'*Exposition Universelle* de 1878, a couvert quelques sessions du premier *Congrès International de Droit des Femmes*. Bien qu'il soit en faveur de l'institution familiale et du mariage, il embrasse certaines des revendications du mouvement

¹⁰¹ Broude, December 1988, *op. cit.* p. 644.

féministe dont le droit de vote pour les femmes, le droit de faire partie d'un jury ainsi que le droit de toucher un salaire équivalent pour un travail équivalent. Ses positions ne sont pas loin de celles prises par Maria Deraismes. Martelli s'intéresse depuis longtemps à la prostitution et à ses causes sociales et le fait qu'il soit lui-même l'époux d'une ancienne prostituée confère à sa réflexion une dimension toute personnelle. À la lumière des liens d'amitié qui, à cette période, rapprochaient Degas et Martelli, Norma Broude croit possible que Degas ait pu réviser ses *Petites filles spartiates*... pour mieux les ajuster aux revendications du temps. Le tableau tel qu'il apparaît en 1880 pourrait en effet être lu comme la manifestation, sous la forme d'un *challenge* sportif, des luttes pour l'égalité des sexes. Même si nous savons que les orientations politiques¹⁰² de Degas ne sont pas en contradiction avec les grandes directions prises par les mouvements des classes moyennes et ouvrières républicaines, nous n'avons cependant aucune information que le relierait aux milieux féministes de son époque ; nous ne savons pas non plus ce qu'il en pensait en dehors des témoignages qu'il a laissés dans ses œuvres. Il est donc difficile de prouver que l'artiste a ouvertement et même consciemment pris position par rapport aux ressentiments politiques des femmes dont *Petites filles spartiates provoquant des garçons* proposerait une métaphore visuelle aussi efficace que séduisante.

Concluons de cette analyse que *Petites filles spartiates*..., qui a peut-être pu contribuer à titre de métaphore à la réflexion que porte Degas sur la relation entre les sexes dans la société européenne de son époque, procède à tout le moins à une «lecture décapante de l'histoire grecque»¹⁰³, ce qui lui assure une expressivité résolument moderne¹⁰⁴. Elle problématise la représentation des corps d'une manière à freiner tout décodage iconographique conventionnel¹⁰⁵. Pour Norma Broude¹⁰⁶, si Degas fait appel à la tradition visuelle d'Occident, c'est dans un registre assez large pour lui permettre d'exploiter un type de confrontation sociale bien de son temps. Quant aux sources littéraires classiques auxquelles l'artiste a pu emprunter, elles se voient soumises à un ensemble de dissonances structurales qui créent toutes sortes de disjonctions entre la composition et sa signification. On peut déjà se demander si Degas n'est pas en train d'exprimer, avec *Petites filles spartiates*..., quelque chose de plus personnel et de

¹⁰² Roy McMullen signale pourtant qu'il n'y a aucun doute quant à la position républicaine qu'adopte Degas à cette époque de sa vie. McMullen, 1984, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰³ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁴ Les biographies de Degas, dont Paul-André Lemoisne, s'entendent tous sur le caractère moderne de l'œuvre à l'époque même de Degas. Lemoisne, Paul-André, Philippe Brame et Theodore Reff. *Degas et son œuvre*, New York : Garland Pub, 1984. ; Kendall, Richard, Douglas W. Druick et Arthur Beale. *Degas and The Little Dancer*, New Haven, Omaha, Neb. : Yale University Press ; Joslyn Art Museum, 1998.

¹⁰⁵ Lucy, Martha. «Reading the Animal in Degas's Young Spartans», *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 2, n° 2, Spring 2003, p. 1-18.

¹⁰⁶ Broude, December 1988, *op. cit.*

plus inconscient qui serait lié à sa propre sexualité et à une forme d'anxiété face au sexe féminin. Nous comptons revenir plus longuement sur la question¹⁰⁷. Véritable sujet de fascination, *Petites filles spartiates*... continue d'intriguer et demeure une œuvre dont, on doit en convenir, la narration ne semble pas être une fin en soi.

Degas abandonne d'ailleurs rapidement les sujets à thèmes historiques pour mieux s'orienter vers ce qui va le passionner pour le reste de sa vie, c'est-à-dire les scènes de la vie parisienne contemporaine. Mais il transite d'abord par une période où il s'attaque à un autre genre de peinture valorisé par la tradition, le portrait, incluant le portrait de famille qui lui permet de déplacer, sur un plan résolument plus psychologique, son dispositif confrontationnel. *La famille Bellelli* est, à coup sûr, le tableau le plus impressionnant de tous, surtout parce que Degas y dépeint les membres d'une famille paternelle chère à ses yeux mais un peu dysfonctionnelle et, aussi, parce que le tableau se présente dans un format généralement réservé aux tableaux d'histoire qui annonce son ambition.

¹⁰⁷ Nous aborderons cette notion importante à l'étude des rapports de genres aux chapitres 4 et 5 de ce présent mémoire.

Illustration retirée

Figure 23. Edgar Degas, *Portrait de famille*, dit aussi *La famille Bellelli*, 1858-1867.

Chapitre 2. Le portrait d'une famille désunie

Portrait de famille, dit aussi La famille Bellelli

«Les femmes ont du bon quand nous ne valons plus rien.»¹⁰⁸
Edgar Degas

L'opposition des sexes qui préside à la conception de *Petites filles spartiates...* se retrouve dans d'autres œuvres réalisées, en début de carrière, par un artiste qui semble rapidement renoncer à la peinture d'histoire pour se tourner vers des genres plus intimistes comme le portrait. Un nombre significatif de ces portraits, parmi lesquels *La Famille Bellelli* reste l'exemple le plus probant, concernent les proches de l'artiste, notamment des couples traités avec une finesse d'observation psychologique qui dépasse les conventions du genre et caractérise déjà une sensibilité à la Degas. On ne s'étonnera pas que beaucoup d'interprètes aient cru trouver, dans cette galerie où l'on rencontre plusieurs conjoints mal accordés, la clé de ce qui, dans *Petites filles spartiates...*, demeurerait une simple énigme iconographique liée à un problème de sources. Nous verrons dans le présent chapitre quels éléments de l'histoire personnelle ont été mis à contribution pour cerner ce qui semble déjà un fil conducteur dans la production du peintre. La tension entre les sexes, en effet, inspirera encore les œuvres de la maturité, les célèbres scènes de la vie parisienne qui ont placé l'artiste sur la trajectoire du *mainstream* moderniste. Le détour incontournable par le biographique que semblent imposer les portraits va peser sur la fortune critique de Degas et questionner de manière insistante le rôle qui doit être dévolu à l'histoire personnelle dans la rencontre d'un artiste avec l'histoire de son temps et avec l'histoire de son médium d'expression.

La famille Bellelli figure parmi les œuvres les plus connues de Degas qui, malgré son jeune âge, connaît déjà une technique très sûre et se risque dans un format ambitieux pour ce type de peinture. Pour l'historienne de l'art Jean Sutherland Boggs¹⁰⁹, le risque est d'autant plus grand que l'artiste a choisi d'explorer une dimension psychologique peu familière à la tradition du portrait : celle des difficultés relationnelles que peuvent éprouver les membres d'une même famille. C'est sans doute pourquoi Degas semble avoir éprouvé certaines difficultés compositionnelles, notamment dans la conception d'un espace de représentation qui puisse bien

¹⁰⁸ Lettre de Degas à Ludovic Halévy, le 31 août 1893. Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-Août 1975, p. 41, note 299.

¹⁰⁹ Boggs, Jean Sutherland. «Edgar Degas and the Bellellis», *Art Bulletin*, n° 37, June 1955, p. 127-136.

exprimer la résonnance affective¹¹⁰ du sujet. Sous prétexte de tracer un portrait de famille, il faut en effet convenir que l'œuvre de Degas, au lieu d'exalter des rapports convenus et déférents entre des conjoints, évoque plutôt un désaccord non dissimulé entre une femme et son mari. Mais ce désaccord est largement alimenté de non-dits : il demeure feutré et intériorisé, étouffé par le carcan social qui régit les relations du couple bourgeois et le carcan artistique qui régit le genre du portrait peint.

2.1 Quelques repères biographiques

Les Bellelli appartiennent à la famille rapprochée de l'artiste puisque Laura Bellelli est la tante de Degas. Ce qui explique qu'elle et les siens aient pu servir de modèles pour un portrait important, mais exécuté par un artiste dont la réputation restait encore à faire. Quelques repères biographiques nous permettent de comprendre la mise en scène et le mode expressif particuliers que Degas a choisis pour son grand tableau. La famille paternelle de Degas est d'origine italienne. De son union avec Giovanna Teresa Aurora Freppa, René-Hilaire Degas – qui est lui aussi malgré son nom de souche italienne – a eu quatre fils : Auguste (le père de Degas), Henri, Édouard et Achille – et trois filles : Rosa (Morbili), Laura (Clotilde Anna Laura Bellelli) et Fanny (Montejasi-Cicerale)¹¹¹. Il s'agit donc d'une assez importante fratrie¹¹² dont les unions ne sont pas nécessairement heureuses : divorces et adultères affichés, déboires de sœurs et de tantes aux mariages pitoyables et accablants, sont, selon les termes de Jean Sutherland Boggs, monnaie courante dans cette famille. Des revers de fortune s'ajoutent à ce constat accablant. On sait que les frères de l'artiste, René et Achille, feront de mauvaises transactions financières à la Nouvelle Orléans ainsi qu'à la bourse de Paris, et que le peintre devra pendant longtemps contribuer à éponger la retentissante dette familiale¹¹³. Degas semble avoir été particulièrement attaché à ses tantes et surtout à Laura¹¹⁴ (désignée aussi par les prénoms de Laure ou Lorette). Cette dernière

¹¹⁰ de Keyser, Eugénie. *Degas : Réalité Et Métaphore*, Louvain-la-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1981.

¹¹¹ Boggs, Jean Sutherland. «Edgar Degas and Naples», *The Burlington Magazine*, vol. 105, June 1963, p. 274-275.

¹¹² Voir l'arbre généalogique que dresse Jean Sutherland Boggs afin de mieux comprendre les liens entre les membres de cette famille étendue dans *ibid.*, p. 274-275. Voir également : Raimondi, Riccardo. *Degas e la sua famiglia in Napoli, 1793-1917*, Napoli : SAV. Quadro I à Quadro X, 1958.

¹¹³ Degas aura lui-même toujours des problèmes d'argent, ne vendant que très peu et par nécessité ses toiles, qu'il entasse dans l'un ou l'autre de ses nombreux ateliers successifs de Montmartre.

¹¹⁴ «Car je vous ai dit quelle affection j'ai pour elle.» Lettre de Degas à Gustave Moreau, de Florence à Venise, en date du 27 novembre 1858 : Reff, Theodore Franklin. «More Unpublished Letters of Degas», *The Art Bulletin*, vol. 51, September 1969, p. 283 ; Finsen, Hann. *Degas og familien Bellelli, Degas et La famille Bellelli : katalog*, København : Ordstrupgaard, 1983, p. 19, note 29.

s'était mariée à un avocat et publiciste napolitain, le baron Gennaro Bellelli. Ami et supporteur de Cavour¹¹⁵, Bellelli avait milité pour la réunification de l'Italie. La révolution anticipée ne s'étant pas concrétisée, Gennaro dut quitter Naples, imposant à sa famille de lourdes contraintes. Le baron se fixa d'abord à Marseille et ensuite à Paris, où il fut condamné le 20 août 1852 à cause d'activités subversives, puis à Londres. Il devait par la suite partir à Florence où, pendant des années, il se trouva plus ou moins en exil¹¹⁶, obligeant Laura et leurs deux filles à faire des navettes constantes entre Naples, où Laura avait gardé un domicile fixe, et la capitale toscane. Les longues périodes d'éloignement à Florence avaient aigri le mari de Laura : il était déçu de ne pas avoir accédé à la grande carrière politique dont il avait rêvé et il devint alors pour sa famille difficile à soutenir. Dans l'opinion de Laura, Gennaro n'avait pas d'occupations sérieuses. Elle-même cédait volontiers à la tristesse et à l'ennui. Dans ses lettres à son neveu, Laura se confie sans retenue de ses déboires conjugaux, allant jusqu'à déclarer qu'elle sent la folie¹¹⁷ l'envahir, qu'elle s'abîme «dans un profond désespoir à la plus infime querelle avec son mari »¹¹⁸. En 1858, Laura a quarante-quatre ans. De santé fragile, elle souffre de l'exil florentin qui l'éloigne de sa famille napolitaine. La dépression et la névrose de Laura font apparemment régner dans cet appartement confortable une atmosphère pesante, et ce malgré l'animation créée par les petites cousines, Giuliana et Giovanna.

Le 31 juillet 1858, Laura écrit à Degas, qui séjourne à Rome pour parfaire sa formation, et l'invite à la rejoindre à l'appartement familial¹¹⁹. La présence de Gustave Moreau à Florence et le plaisir anticipé de revoir sa tante poussent Degas à partir pour la Toscane, dernière étape de son voyage italien. Il semble qu'il ait déjà «[...] l'idée arrêtée d'exécuter son grand portrait de famille.»¹²⁰ Cependant, Laura n'est pas là pour l'accueillir, étant retenue à Naples où son père, René-Hilaire, meurt le 31 août 1858 à l'âge de quatre-vingt-huit ans. Elle s'attarde également pour régler, avec ses frères et sœurs, les lourds détails de la succession. Degas passe finalement

¹¹⁵ Camillo Benso, comte de Cavour, est considéré comme l'un des pères de la patrie italienne. Cavour réussit à rallier la majorité des patriotes italiens autour du Royaume de Sardaigne et à gérer les événements qui conduisent à la formation du Royaume d'Italie. [En ligne] : Article Camillo Cavour de Wikipédia en français http://fr.wikipedia.org/wiki/Camillo_Cavour. Page consultée le 25 mai 2012.

¹¹⁶ Les circonstances de cet exil sont relatées dans Raimondi, 1958, *op.cit.*, p. 211-250 ; Finsen, 1983, *op.cit.*, p. 18, note 3.

¹¹⁷ Laura y fait référence dans une lettre à Degas, de Florence à Paris, datée du 19 juillet 1859. Boggs, Jean Sutherland et coll. *Degas*, catalogue d'exposition, galeries nationales du Grand-palais, 9 février-16 mai 1988 ; Ottawa, National Gallery of Canada, 16 juin-28 août 1988, New York, the metropolitan museum of art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989, Paris ; Ottawa ; New York : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 82, note 24.

¹¹⁸ Loyrette, Henry. «1853-1873», *Degas*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 81, ainsi que la note 28.

¹¹⁹ L'appartement était situé au 1209, *Pizza Maria Antonia* : Degas n'est certes pas tout à fait déçu de s'y retrouver puisqu'il peut visiter *Les Offices* et le *Palais Pitti*.

¹²⁰ Boggs, Jean Sutherland. «Edgar Degas et les Bellelli», Finsen, 1983, *op. cit.*, p. 14.

d'interminables mois d'ennui en compagnie du baron Bellelli, avec lequel il ne s'entendait guère¹²¹ bien que celui-ci se soit montré cordial. Laura et ses filles rentrent enfin à Florence le 5 novembre 1858 et l'artiste peut se mettre au travail.

En abordant l'attitude de Degas face au portrait de famille, il est bien tentant de rappeler que l'enfance du peintre - qui s'est en partie déroulée sans présence maternelle puisque Célestine Musson était décédée alors que l'artiste n'avait que treize ans – a dû avoir une certaine influence sur la représentation *malaisée*¹²² qu'il se fait de ses proches. Ses oncles napolitains sont encore célibataires à un âge avancé lorsqu'il les rencontre en Italie et il en va de même pour ses frères. Sa sœur Thérèse s'est, comme la tante Laura Bellelli, mariée par convenance à Edmondo Morbilli. La communication de l'artiste avec son père Auguste de Gas s'est depuis toujours avérée difficile, et peut-être encore plus depuis la disparition de la mère. On peut alors légitimement se demander si cette histoire familiale, dont les portraits portent la trace, ne constitue pas la clé pour interpréter l'ensemble de la série et le type de sensibilité qu'on associe généralement à Degas. La réponse à cette question, qui nous oriente dans une perspective exclusivement personnelle, ne devrait cependant pas nous faire oublier qu'à l'époque, les valeurs rattachées à la famille subissent une crise profonde dont pourraient témoigner les œuvres de l'artiste. Un facteur spécifique d'instabilité sociale frappe d'ailleurs la famille immédiate d'Edgar Degas qui n'appartient pas généalogiquement à la haute bourgeoisie ni à la petite noblesse que suggère pourtant le nom à particule¹²³. Ces détails auront leur importance dans la réalisation d'un portrait dont la structure formelle pourrait témoigner du clivage existant au sein d'une famille socialement coincée entre la classe moyenne et l'aristocratie italienne.

¹²¹ Loyrette, Henri. *Degas*, Paris : Fayard, 1991.

¹²² Voir entre autres, au sujet de ce statut social, Lipton, Eunice. *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley : University of California Press, 1986.

¹²³ Dans les années 1860, Achille, le frère cadet d'Edgar, fait exécuter des recherches généalogiques sur la famille Degas, dont le nom s'est jusqu'alors écrit en un seul mot. Par les bons soins un héraldiste professionnel, spécialiste de l'étude des armoiries, il obtient l'identification d'une auguste lignée dont les origines remonteraient au XVe siècle et dont le patronyme porte la particule : *de Gas*. Quelques années plus tard, la famille retient les services d'un autre cabinet de généalogistes qui rattache les *De Gas* à une branche française dont les origines remontent cette fois au XVIIe siècle. Ces jeux d'ascendance paraissent aujourd'hui peu convaincants. Edgar a porté le nom à particule pendant quelques années, mais il s'en est rapidement départi. Quant au baron Gennaro Bellelli, il est, lui, de noblesse récente, son titre lui ayant été transmis à tort par son père puisqu'il est le quatrième fils de sa famille.

Loyrette, 1991, *op. cit.*, p. 10-11. Voir également : Fèvre, Jeanne. *Mon Oncle Degas*, Collection «Peintres Et Sculpteurs D'hier Et D'aujourd'hui, 14», Genève : P. Cailler, 1949, p. 14-17. ; McMullen, Roy. «Class Profile», *Degas : His Life, Times, and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984, p. 7-8.

2.2 Un projet ambitieux et un étrange destin

Il semble que le portrait de groupe envisagé par Degas incluait à l'origine seulement Laura et ses filles. L'artiste écrit à ce sujet à Gustave Moreau :

Je suis occupé d'un portrait de ma tante et de mes deux cousines. Je vous montrerai cela à votre retour [de Venise]. Je le fais comme si je faisais un *tableau* ; il le faut bien, je veux laisser ce *souvenir* et j'ai une envie désordonnée de couvrir des toiles, de sorte que je ramène tout au *tableau*.¹²⁴

Degas répète et souligne le mot *tableau*. D'entrée de jeu, il semble possible qu'il ait songé à quelque chose de plus qu'à un simple portrait¹²⁵. Singulière de proportions, *La famille Bellelli* se présente en effet dans un format monumental, couramment réservé à la représentation de portraits officiels¹²⁶. Jamais auparavant, même dans ses tentatives avortées de tableaux d'histoire, Degas ne s'était attaqué à une œuvre de pareilles dimensions : seule *La fille de Jéfté*, entreprise peu après en 1859 et achevée en 1861, présentera une taille équivalente¹²⁷. La version finale de *La famille Bellelli* n'est pas non plus été exécutée en présence des modèles. Le petit appartement loué par les Bellelli et où Degas n'a pas d'espace de travail, ne lui permet pas de déployer le grand format qu'il envisage. C'est donc à son retour d'Italie, dans un paisible atelier de Paris, au 13 rue de Laval¹²⁸, que Degas exécutera¹²⁹ ses *Bellelli* au moment même où il entreprend *La fille de Jéfté*. La mise en chantier de ces deux très grands formats pourrait laisser entendre que Degas avait l'ambition de les présenter à un Salon officiel ; peut-être que son portrait de famille, avec ses personnages presque grandeur nature, aspirait à une forme de statut supérieur en mettant en scène une forme d'histoire. D'où le recours à un scénario conflictuel comme on le retrouve dans *Petites filles spartiates*... et qui apparaît un peu étranger à la tradition du portrait¹³⁰. La composition, qui oppose en effet la partie gauche consacrée aux

¹²⁴ Lettre de Degas à Gustave Moreau, de Florence à Venise, en date du 27 novembre 1858. Reff, September 1969, *op. cit.*, p. 283.

¹²⁵ Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 80, note 12.

¹²⁶ Callen, Anthea. *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris : S. Messinger, 1983.

¹²⁷ *La fille de Jéfté* mesure 195,5 x 293,5 cm.

¹²⁸ Degas demande à sa famille, depuis Florence, de lui trouver un atelier dans la même rue. Finsen, 1983, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁹ Jean Sutherland Boggs n'a pas de preuves à cet effet, mais elle suppose que l'œuvre a été achevée cette même année. Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 15. McMullen signale que la toile fut entamée à la mi-avril 1860 et qu'elle a probablement été achevée à la fin de l'année 1860 : McMullen, 1984, *op. cit.*, p.19.

¹³⁰ Ce qui fera dire à la biographe Pascale Bertrand : «[...] le refus de la représentation frontale et hiérarchisée témoigne d'une rupture avec les formules conventionnelles qui s'appliquent jusqu'alors au

personnages féminins à la partie droite réservée au père, les premières faisant face au spectateur et le second lui tournant le dos, engendrent une tension à la fois spatiale et psychologique qui suggère un drame familial profond. Paul Jamot, un contemporain de Degas qui avait déjà bien saisi le côté sombre et hors du commun du tableau, y relève «ce goût du drame domestique, cette tendance à découvrir une amertume cachée entre les personnages..., même quand ces personnages semblent ne nous être présentés que comme des portraits.»¹³¹ La préoccupation principale de Degas semble donc moins tournée vers la précision et la caractérisation des traits que vers l'expression des rapports interpersonnels au sein de sa famille italienne, ce qui confère définitivement à l'œuvre son caractère moderne.

Il est difficile, à partir de la correspondance que Degas entretient avec Gustave Moreau et avec son père, de cerner la genèse exacte de *La famille Bellelli*. Mais Jean Sutherland Boggs, qui a effectué une recherche exhaustive sur la chronologie des Carnets de notes et de dessins¹³² de Degas, croit que les premiers croquis associés à *La famille Bellelli* ne sont pas abordés par l'artiste comme des esquisses préparatoires. Ils correspondent plutôt à maints petits projets qui lui permettent d'approfondir sa connaissance de chacun des membres de sa famille napolitaine et d'explorer les sentiments qu'ils peuvent entretenir les uns à l'égard des autres. Les quatre personnages de l'œuvre ont donc d'abord été étudiés séparément et ils n'ont été regroupés que par la suite. Henry Loyrette et Hanne Finsen font la même hypothèse :

[...] au moment de quitter Florence, Degas emporte avec lui, outre de nombreuses esquisses de ses Carnets¹³³, plusieurs études sur feuilles séparées et une esquisse d'ensemble au pastel fixant l'attitude et la situation de chaque personnage mais montrant avec le tableau final, de notables différences dans l'indication du décor de la pièce.¹³⁴

La composition est d'abord pensée par le peintre de façon verticale : les quatre membres de la famille Bellelli sont présentés dans un espace extrêmement restreint. Seule Giuliana se profile à

portrait de la famille bourgeoise.» : Bertrand, Pascale. «Degas : La Famille Bellelli ; Degas : The Bellelli Family», *Beaux-Arts Magazine*, vol. 47, 1987, p. 82.

¹³¹ La formulation est de Paul Jamot. Elle est citée par Henry Loyrette : Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 81 plus note 21. Originellement dans : Jamot, Paul. *Degas*, Paris : Éditions de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, p. 43. Voir également : Kuspit, Donald B. «Between Solitude and Intimacy : Edgar Degas and the Realism of Illusion», *Arts Magazine*, vol. 63, Mars 1989, p. 145.

¹³² Boggs, Jean Sutherland. «Degas Notebooks at the Bibliothèque Nationale», *The Burlington Magazine*, vol. 100, May 1958, p. 163-169, p. 196-203, p. 240-246.

¹³³ Pour la chronologie des dessins, voir Finsen, 1983, *op.cit.* ; Boggs, Jean Sutherland. *Portraits by Degas*, Berkeley : University of California Press, 1962. ; McMullen, Roy. *Degas : His Life, Times, and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984, p. 69-70.

¹³⁴ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 81.

l'avant de la table, Laura, Giovanna et même le baron se retrouvant derrière celle-ci (figure 32). L'arrangement prend ensuite l'aspect horizontal que nous lui connaissons aujourd'hui et où l'on sent une ouverture de l'espace à l'extrémité droite de la toile (figure 33). Chaque membre de la famille se situe désormais en avant plan. Degas, rapportant à Gustave Moreau «[...] qu'il se dispute fréquemment mais amicalement»¹³⁵ avec Gennaro, lui consacre plusieurs études. Le modèle est d'abord abordé de face puis évolue vers la pose qui nous est familière et dont la figure 30 représente l'état le plus avancé. Gennaro ne se penche plus vers l'arrière comme dans le dessin préparatoire que représente la figure 29, mais il s'incline plutôt vers l'avant. Il prend sa position définitive et semble observer sa femme et ses filles avec «une sorte de retenue un peu hautaine.»¹³⁶

Figure 24. Edgar Degas, *Portrait de Giovanna Bellelli*, Fin 1858-début 1859.¹³⁷

Illustration retirée

Figure 25. Edgar Degas, *Giuliana Bellelli*, Fin 1858-début 1859.¹³⁸

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 26. Edgar Degas, *Portrait de la baronne Laura Bellelli*, Fin 1858-début 1859.¹³⁹

Figure 27. Edgar Degas, *Giuliana Bellelli, étude pour La famille Bellelli*, Fin 1858-début 1859.

¹³⁵ Finsen, 1983, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ Finsen, 1983, *op. cit.* p. 16.

¹³⁷ RF 16585, Fonds des dessins et miniatures, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

¹³⁸ Finsen, 1983, *op. cit.*, p. 84-85, ainsi que la note sur l'esquisse 19.

¹³⁹ RF 11688, Fonds des dessins et miniatures, Musée du Louvre, Paris.

Figure 28. Edgar Degas, *Madame Bellelli et de ses deux filles*, Fin 1858-début 1859.¹⁴⁰

Figure 29. Edgar Degas, *Gennaro Bellelli. Tête, de profil vers la gauche*, Vers 1860.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 30. Edgar Degas, *Portrait du baron Gennaro Bellelli assis dans un fauteuil, de trois quarts à gauche*, 1860.¹⁴¹

Figure 31. Edgar Degas, *Laura Bellelli debout*, Fin 1858-début 1859.¹⁴²

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 32. Edgar Degas, *La famille Bellelli*, Fin 1858-début 1859.¹⁴³

¹⁴⁰ RF 23413, Fonds des dessins et miniatures, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

¹⁴¹ RF 23414, Fonds des dessins et miniatures, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

¹⁴² Carnet de notes et de dessins D.C. 327 réserve, 18, folio 61, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

¹⁴³ Carnet de notes et de dessins D.C. 327 réserve, 18, folio 64, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Figure 33. Edgar Degas, *La famille Bellelli*,
Début 1858-fin 1859¹⁴⁴

Illustration retirée

Figure 34. Edgar Degas, *La famille Bellelli*,
Début 1859.

Illustration retirée

Jean Sutherland Boggs¹⁴⁵ insiste sur le fait que le peintre, après avoir arrêté les grandes lignes de la composition, a mis beaucoup de soin à les ajuster. Les nombreux croquis retrouvés montrent à quel point Degas a assez longuement tâtonné avant d'arriver à la sobriété du tableau final. Dans toute une série d'esquisses, on voit tantôt la mère assise

et les fillettes debout à côté d'elle ; tantôt, au contraire, la mère est debout et ses filles sont assises.

Le tableau final montre une Giovanna sereine et pleine de maîtrise d'elle-même, enlacée par le bras de sa mère, comme si elle avait trouvé refuge auprès d'elle. Dans toutes les esquisses que Degas exécute de ses cousines, la fillette se présente de face, regardant le peintre. Elle est ainsi la seule des quatre personnages à créer un contact visuel avec le spectateur : elle est attentive, tout comme dans le petit portrait que l'artiste a fait d'elle en 1856 (figure 35). Giuliana, la sœur cadette, qui occupe la partie centrale du tableau, est, avec ses lèvres charnues, la figure la plus robuste des trois et manifeste une certaine pétulance¹⁴⁶. Difficile de caractériser son expression qui a tantôt été perçue comme la manifestation d'un défi, tantôt comme de l'indifférence. La petite cousine semble avoir donné à Degas beaucoup plus de difficultés que sa

¹⁴⁴ Carnet de notes et de dessins D.C. 327 réserve, 18, folio 65, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

¹⁴⁵ Finsen, 1983, *op. cit.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

sœur Giovanna. L'étude la plus achevée de Giuliana, et probablement la dernière, est sans nul doute l'huile de la collection Dumbarton Oaks qui la représente en pied (figure 27).

Figure 35. Edgar Degas, *Giovanna Bellelli*, Vers 1856.

Illustration retirée

Giuliana, dans une attitude qui lui semble familière, est inconfortablement assise sur une petite chaise tapissée de la même couleur turquoise que le mur. Sa jambe gauche, repliée sous elle, pourrait être interprétée comme un signe d'impatience associé à un caractère turbulent et au jeune âge¹⁴⁷ : sa pose, qui va à l'encontre des conventions usuelles du portrait, tranche décidément sur celle de sa sœur aînée. Sa présence et sa vivacité contribuent à alléger l'ambiance.

Même lorsque Degas esquisse les deux sœurs sans leurs parents, on est néanmoins toujours conscient de la présence de ces derniers. Les filles Bellelli paraissent engagées dans un suspense psychologique qui associe Giuliana au Baron et Giovanna à Laura (Boggs June 1955). Giuliana joue en fait un rôle complexe par rapport à ses parents infortunés. Elle regarde dans le même

Illustration retirée

sens que Laura, vers la droite et en dehors de l'espace où elles se trouvent confinées. Il semble pourtant que les affinités de l'enfant la poussent vers son père. La stratégie de Degas est ici significative. Au lieu de souligner la filiation par des ressemblances physiques et psychologiques, comme l'auraient fait d'autres peintres¹⁴⁸ du XIXe siècle, il se montre plutôt attentif aux différences.

Figure 36. Edgar Degas, *Portrait de René-Hilaire Degas*, Vers 1857.

Laura, à laquelle Degas confère une certaine monumentalité¹⁴⁹, est austère dans sa robe noire. Nous savons qu'elle porte le deuil de son père, René-Hilaire Degas, dont le portrait à la

¹⁴⁷ Boggs, 1988, *op. cit.*

¹⁴⁸ Jean Sutherland Boggs cite James Abbott McNeill Whistler et Henri Fantin-Latour. Boggs, 1955, *op. cit.*, p. 129. Aussi dans : Reff, Theodore Franklin. «Pictures Within Degas's Pictures», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 1, 1968, p. 127.

¹⁴⁹ Selon Donald Kuspit, la figure féminine monolithique et monumentale trônant dans un intérieur domestique n'est pas sans rappeler l'obsession de la dernière période de Degas pour les nus au bain. Il s'agirait selon l'auteur d'une sorte de corps maternel fantasmé. Kuspit, March 1989, *op. cit.*, p. 62.

sanguine¹⁵⁰ est accroché derrière elle (figure 36), à la hauteur de son visage, comme s'il veillait sur la scène. C'est pourtant lui le responsable de cet arrangement conjugal malheureux : dans le but de trouver à sa fille un mari fortuné possédant une certaine réputation, il avait refusé à Laura tous ses prétendants, y compris un d'entre eux à qui elle avait voué un véritable amour. Elle était déjà âgée de vingt-huit ans lorsqu'elle épousa Gennaro Bellelli, comme un dernier recours. Dans le tableau de Degas, Laura est vraisemblablement enceinte d'un troisième enfant¹⁵¹. Derrière elle, on peut apercevoir vaguement un berceau qui donne plus de cohérence au groupe féminin en complétant son arrangement triangulaire. Sa posture est celle d'une figure en équilibre : la main gauche, gracieusement appuyée sur le rebord d'une petite table, contrebalance le poids d'un corps alourdi par la grossesse. Elle pose son autre main sur l'épaule de Giovanna «délicatement mais avec fermeté.»¹⁵² Cette figure respire l'autorité à la fois morale

Illustration retirée

et spirituelle qui attire vers elle le regard. Degas fera d'ailleurs une esquisse des deux mains de Laura (figure 37), ce qui démontre une attention progressive à l'expressivité des détails puisque, dans des études antérieures, les mains des personnages étaient à peine définies.

Figure 37. Edgar Degas, *Étude de mains*, Vers 1859-1860.

Degas a aussi soigné les mains des filles. Giovanna croise sagement sa gauche sur sa droite, une attitude bienséante qui surprend car l'enfant avait la réputation d'être indisciplinée¹⁵³. Giuliana, quant à elle, les campe bien solidement sur ses hanches. Dans ce dispositif gestuel, on ne peut qu'être frappé par le fait que les extrémités supérieures de Gennaro s'éclipsent dans une pénombre comprimée et froide d'autant plus frappante que le baron est présenté assis au coin du

¹⁵⁰ Theodore Reff avait cru, dans un article paru en 1968, que l'image correspondait à celle du père de Degas : il fut prouvé plus tard que c'est bien plutôt de René-Hilaire Degas, le grand-père, dont il s'agit. Reff, 1968, *op. cit.*, p. 129. Hanne Finsen confirme qu'il s'agit bien de René-Hilaire Degas. Finsen, 1983, *op. cit.*, p. 79.

Degas aurait repris ce sujet : il est en effet issu d'une petite huile de 1857 (voir le même catalogue en page 29). Henry Loyrette indique que Degas s'est amusé à représenter son grand-père comme un portrait de maître ancien : le dessin à la sanguine s'encadre «d'une marie-louise grise et d'un épais cadre doré – une pochade sur le vif faite un an plus tôt.» Loyrette, 1991, *op.cit.*, p. 147.

¹⁵¹ L'enfant que porte Laura s'appellera Giovanni et mourra en très bas âge, dans Boggs, Jean Sutherland, June 1955, *op. cit.*, p. 133-134, voir également la note 45.

¹⁵² Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵³ *Ibid.* Jean Sutherland Boggs suggère qu'il s'agit peut-être d'un geste hypocrite, une remarque qu'elle attribue à Henry Loyrette, sans pour autant citer sa source.

feu. Henry Loyrette croit que Bellelli est en train de lire son journal¹⁵⁴, posé inconfortablement sur la table à sa gauche, ce qui le force à s'incliner dans un angle apparemment sans logique avec le reste de la composition. Gennaro, le visage fermé et imperturbable, apparaît comme Laura, perdu «[...] dans ses noires pensées.»¹⁵⁵

Jean Sutherland Boggs¹⁵⁶ fait remarquer certains aspects de l'œuvre font qu'à première vue ce portrait de famille pourrait sembler dégager une impression de calme. Beaucoup d'éléments rassurent : les figures presque à l'échelle humaine créent des axes compositionnels qui servent de cadre aux petits objets prosaïques caractérisant un intérieur bourgeois. Le journal, le panier sur la table, le chandelier, les assiettes décoratives, le livre à tranche dorée et l'horloge sur le manteau du foyer, tout, même la légèreté du semis de fleurs sur le papier peint bleuté, devrait contribuer à recréer l'ambiance chaude d'un appartement cossu. Un énorme miroir repose sur la cheminée et nous révèle la portion d'espace située derrière le dos de Gennaro. À gauche de Laura, on devine aussi la présence d'une autre pièce dont on voit se profiler l'embrasement. Par contre, pour Eugénie de Keyser¹⁵⁷, Degas n'a pas tiré parti de ces ouvertures, qui auraient pu révéler une intimité familiale : peut-être l'a-t-il fait à dessein dans le but d'accentuer la sensation de confinement que dégage le tableau. Les personnages se trouvent ainsi rangés le long du mur, ce qui entraîne un mode de cohabitation ne favorisant pas les échanges. Si l'on excepte le cas de Giovanna, il n'y a pas non plus, selon une convention chère au portrait, d'échange avec le spectateur qui, devant le tableau, est venu relayer le peintre. De forts accents verticaux, formés par le pied droit de la table, par la cheminée et par le miroir, dressent une sorte de barrière entre les parents Bellelli. Ainsi, une structuration en apparence stable, voire assez classique avec ses échafaudages pyramidaux, sa grille de verticales et d'horizontales et sa recherche d'équilibre dans les contrastes de clair et d'obscur cache en réalité un dispositif plein de tensions. On peut dire que chaque individu, formant une entité symbolique psychologiquement perturbée, participe à une mise en scène qui respire l'inconfort. Chaque figure est singulière et ultimement enfermée dans sa solitude. Les personnages semblent se livrer à un jeu de rôles ambigu. La posture rigide et autoritaire de Laura la place-t-elle en position d'autorité face à son époux dont la tête inclinée pourrait signaler un état de soumission?¹⁵⁸ Difficile en effet de ne pas lire une forme d'impotence dans le retrait du baron. L'interaction entre les trois figures féminines suggère quant à elle des émotions secrètes : Laura semble

¹⁵⁴ Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Finsen, 1983, *op. cit.*

¹⁵⁷ de Keyser, 1981, *op. cit.*

¹⁵⁸ Nous verrons, plus loin dans ce présent chapitre, qu'il n'en est rien.

absorbée dans une réflexivité profonde alors que ses deux filles adoptent plutôt un air simplement pensif. Gennaro, lui, paraît carrément absent. Tirillés entre leurs propres états intérieurs et les rapports tendus qui les relient, les membres de cette famille vivent un conflit de nature intime mais qui s'avère, dans les faits et dans l'articulation du portrait, paradoxalement manifeste.

Nous avons évoqué l'hypothèse que *La Famille Bellelli* ait pu être destinée à un Salon officiel. À ce sujet, les opinions sont partagées. Ainsi, le critique François Thiebault-Sisson qui, en 1879, rencontre Degas à plusieurs reprises dans son atelier, dira qu'il a pu contempler «l'admirable *Portrait de famille* de 1867»¹⁵⁹, ce qui pourrait laisser supposer que l'œuvre dûment datée avait pu être accrochée au Salon de 1867. Dans son article de juin 1955¹⁶⁰, Jean Sutherland Boggs indique cependant que l'œuvre ne fut jamais présentée du vivant de l'artiste, pas plus qu'elle ne fut photographiée ou gravée. Degas, par scrupule peut-être, aurait voulu préserver la vie privée des membres toujours vivants d'une famille aimée et se serait montré réticent à une éventuelle exposition du tableau. Henry Loyrette pense pour sa part que la restauration de l'œuvre par Degas nous donne un indice de sa présence au Salon de 1867 : l'artiste, désirant retoucher deux œuvres déjà envoyées au Palais de l'Industrie au cours de la même année, avait demandé la permission de les reprendre pendant trois jours. *La famille Bellelli* figurerait parmi ces œuvres puisqu'elle porte les cicatrices d'une telle retouche : dans sa hâte, Degas avait utilisé copieusement un siccatif qui, en se mêlant aux couches de peinture, avait laissé à quelques endroits des traînées noirâtres¹⁶¹. Quant à Linda Nochlin¹⁶², elle soutient que Degas avait bel et bien l'ambition de se présenter au Salon tardif de 1867. Le tableau, désigné simplement comme un *Portrait de famille*, selon un goût du vague que Degas va cultiver toute sa vie, aurait pu être montré au public protégé par l'anonymat. L'artiste ne semble pas avoir manifesté autant d'attachement à son tableau qu'il ne l'a fait à l'égard de *Petites filles spartiates...* et paraît l'avoir dissimulé à ses rares visiteurs. On peut supposer qu'il l'a laissé enroulé dans quelque coin de ses ateliers successifs de Montmartre jusqu'à sa première apparition publique en 1913. Les modèles furent d'ailleurs identifiés seulement après le décès de Degas, dans l'entre-deux guerres, par Paul Jamot, Louis Gonse et Marcel Guérin. La

¹⁵⁹ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 82, ainsi que la note 4.

¹⁶⁰ Boggs, June 1955, *op. cit.* Pourtant, Henry Loyrette tient pour un fait l'apparition du tableau au Salon de 1867. Loyrette, Henri. «Degas entre Gustave Moreau et Duranty : notes sur les portraits, 1859-1876», *Revue de l'Art*, vol. 86, 1989, p. 16-27. Aussi dans : Loyrette, 1991, *op. cit.*, p.144.

¹⁶¹ La toile montre en plusieurs emplacements des craquelures dues à ces reprises hâtives n'ayant pas eu le temps de sécher ou bien dues à l'emploi d'une couleur maigre sur une couche grasse. Boggs, Jean 1988, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶² Nochlin, Linda. *Representing Women*, New York : Thames and Hudson, 1999.

correspondance de Degas qui mentionne le projet du tableau ne fut divulguée que bien après sa mort, suite aux ventes posthumes de ses œuvres. Le grand portrait prit alors le deuxième titre consacré à ce jour, *La famille Bellelli*.

Riccardo Raimondi, avocat napolitain qui épousa une petite nièce éloignée du peintre, offre un tout autre récit à propos du portrait. Peut-être par sentiment de loyauté familiale et par fierté, Raimondi soutient que la toile fut laissée aux Bellelli lorsque Degas quitta Florence, au printemps 1859, ce qui indique que le peintre l'aurait commencée chez ses parents italiens et non à Paris. Giuliana Bellelli (devenue Maiuri) aurait gardé le tableau par la suite. Le biographe Roy McMullen indique que l'on a longtemps supposé que la toile était en la possession de Giuliana Bellelli et ce jusqu'au tournant du siècle. L'œuvre serait tombée sur une lampe à pétrole qui aurait occasionné plusieurs trous et brûlures nécessitant des restaurations. Contrairement à ce qu'affirme Raimondi, le tableau ne porte cependant pas de marques de brûlures mais des lacérations causées par un objet tranchant, tel que l'a confirmé l'une de ses restauratrices¹⁶³ pour l'exposition rétrospective de 1988, Sarah Wilden. Henry Loyrette trouve l'affirmation de Raimondi tout à fait farfelue puisque cela contredit, d'une part, l'intention de Degas d'exposer son tableau lors du Salon de 1867, et d'autre part, la présence subséquente de l'œuvre dans l'atelier du peintre en 1879, tel que l'affirme François Thiebault-Sisson. On sait par contre que *La famille Bellelli* n'était pas achevée en 1859 car, en 1860, revenant pour un mois dans la capitale toscane, Degas a fait un nouveau croquis d'après son oncle Bellelli. Il faut également admettre qu'étant donné les grandes dimensions de l'œuvre, son transport ainsi que sa manipulation se seraient avérés fort incommodes. Le tableau est déposé dans un état lamentable chez Paul Durand-Ruel, le 22 février 1913, lorsque Degas déménage pour la toute dernière fois de sa vie. Selon la description d'André Michel, journaliste contemporain :

Il ne paye pas de mine, il a été fort maltraité par le temps et paraît même n'avoir pas reçu, dans l'atelier de l'auteur, tous les soins dont il était digne. Un cadre de fortune ou plutôt de misère, une toile par endroit lacérée, une antique poussière depuis des années respectée.¹⁶⁴

¹⁶³ Entre 1898 et 1909, Degas l'aurait rapporté à Paris pour le restaurer, *omettant* de le rendre aux Bellelli qui l'avaient eu en leur possession pendant quarante ans. Il est probable que Degas a cousu les déchirures ou qu'il les a fait coudre par un peintre de l'époque, Luigi Chialiva. Degas déposa du plâtre sur la toile, reprit les visages très abîmés des quatre personnages (surtout celui de Laura). Au moment où l'œuvre fut réentoilée, un restaurateur zélé, croyant à des repeints, gratta les dernières retouches du peintre, détériorant profondément les visages de Giuliana et de Gennaro. Les dégâts subis par le visage de ce dernier furent réparés, tout comme l'éraflure verticale sur les ornements de la cheminée. Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁴ André Michel est cité par Henry Loyrette. *Ibid.*, p. 77, 79. Voir également : note 1, p. 82.

Le sort de la toile demeure, par la suite, et ce jusqu'à la mort de Degas en 1917, officiellement inconnu. Si les documents et les témoignages existants rendent difficile toute explication définitive concernant le destin du tableau, force est de constater qu'il montrait les stigmates d'un projet au moins partiellement avorté et ce malgré son état d'achèvement. L'ambition qui portait Degas vers l'expression d'une sensibilité moderne dans un genre obligatoirement bienséant n'avait pas encore trouvé, semble-t-il, son véritable objet.

2.3 Une famille dans son réseau iconographique

La famille Bellelli est, pour le journaliste contemporain de Degas, André Michel, une œuvre qui n'a pas été conçue, peinte et présentée par son auteur dans le but de plaire et elle demeure « sans la moindre concession au goût moyen du public ». ¹⁶⁵ C'est en concordance avec *Petites filles spartiates...* et plus tard, vers 1868-1869, avec *Intérieur* dit aussi *Le viol* ¹⁶⁶, que Degas aborde un portrait de famille qui met en opposition les genres féminin et masculin, dans une composition à la fois centrifuge et fragmentée, une pratique qui contraste fortement avec la représentation unifiée et harmonieuse du même sujet par des peintres plus conventionnels de l'époque. *La famille Bellelli* est donc unique, ce qui ne veut pas dire qu'on n'a pas réussi à lui trouver des sources d'inspiration ou, à tout le moins, des images apparentées. C'est peut-être une caricature d'Honoré Daumier ¹⁶⁷, intitulée *Un propriétaire*, qui offre le plus d'affinités avec la mise en scène et avec l'aspect conflictuel de *La famille Bellelli*, même si le médium et le format des deux représentations diffèrent substantiellement (figure 38). Dans une perspective plus générale, le caractère faussement conventionnel de l'arrangement géométrique du tableau, rationalisé par des triangles se découpant sur des objets aux formes rectilignes en arrière-plan, n'est pas sans rappeler les dessins de la première époque d'Ingres, que Degas admire profondément. Cependant, lorsque nous considérons la dimension expressive du portrait de

¹⁶⁵ Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁶ L'iconographie d'*Intérieur* sera examinée au chapitre 3 et mise en relation avec des sources littéraires contemporaines.

¹⁶⁷ Degas avait pour Honoré Daumier une grande admiration; se portant à sa défense, il déclara un jour à Gérôme qu'il y avait eu trois grands dessinateurs au XIXe siècle : Ingres, Delacroix et Daumier. Reff, 1976, *op. cit.*, p. 39. Cette citation apparaît également dans Jeannot, Georges, «Souvenirs sur Degas», *Revue Universelle*, 55, 1933, p. 171. Par contre, l'emprise de Daumier, qui se fait sentir après celles d'Ingres et de Delacroix, est évidente pour les thématiques de la vie urbaine, surtout lorsqu'elles sont en rapport avec la physiognomonie que Degas aborde entre les années 1870 et 1885.

famille de Degas, nous nous retrouvons dans un univers tout à fait étranger à Ingres dont les modèles portraiturés habitent des intérieurs bourgeois chaleureux et opulents¹⁶⁸ (figure 39).

Figure 38. Honoré Daumier, *Un propriétaire*, 1837.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 39. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Comtesse d'Haussonville (détail)*, 1845.

La difficulté d'identifier des précédents contemporains à *La famille Bellelli* a porté les auteurs à se tourner vers des sources plus anciennes, dont on ne s'étonne pas de les trouver nombreuses à cause du mode de formation des artistes encore en vigueur à l'époque de Degas et de l'importance accordée au séjour italien. On doit à Jean Sutherland Boggs de s'être livrée à la compilation méticuleuse de ces sources présumées. Ainsi, la fortune critique du peintre révèle que l'on a tour à tour évoqué les primitifs italiens, Hans Holbein l'Ancien et Jacopo (Carucci Pontormo Agnolo di Cosimo) Bronzino aurait pu inspirer la figuration de Giovanna qui, avec ses mains croisées sur son ventre, rappelle le *Portrait d'Eléonore de Tolède* de 1545, ou encore *Lucrezia Panciatichi* (vers 1545), des tableaux conservés à la Galerie des Offices à Florence que Degas a certainement vus. Giovanna apparaît «telle une sorte de pur esprit, avec la pâleur mystique et embuée qu'éclairent deux yeux bleus, très grands et très doux»¹⁶⁹. La blancheur du tablier qui recouvre sa robe noire accentue cet air angélique qui, pour Jean Sutherland Boggs, n'est pas sans rappeler, par son calme monumental, certaines figures de Piero della Francesca¹⁷⁰. La figure de Laura Bellelli pourrait trouver ses sources dans la peinture de Sir Anthony van Dyck que Degas aura également vue lors de son passage à Gênes en avril 1859 et se

¹⁶⁸ Nochlin, 1999, *op. cit.*, p. 61, note 3. Voir également, pour *La famille Bellelli* : Sidlauskas, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2000, p. 33. Aussi dans : Sidlauskas, Susan. «Resisting Narrative : the Problem of Edgar Degas's Interior», *The Art Bulletin*, vol. 75, December 1993, p. 679-680.

¹⁶⁹ Boggs, 1983, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁰ *Ibid.*

rapprocherait du portrait de Paolina Adorna Marchesa Brignole-Sale (1627)¹⁷¹. Pour l'écrivain symboliste Sâr Péladan¹⁷², qui s'exprima lors de l'acquisition de la toile par le Musée du Luxembourg après le décès de Degas, *La famille Bellelli* évoque «l'embêtement à l'égal d'un intérieur flamand.»¹⁷³ Pour Theodore Reff¹⁷⁴, le petit portrait de René-Hilaire Degas représente quant à lui une image dans l'image qui adhère à une longue tradition de la représentation d'ateliers d'artistes ou de cabinets de collectionneurs, pratique populaire dans l'art européen depuis le XVI^e siècle. Il pourrait aussi s'agir d'un portrait d'ancêtre tel qu'on le concevait depuis la Renaissance, tout spécialement dans la tradition hollandaise. Le portrait joue ici, au-delà des considérations spatiales et compositionnelles qui ont pu motiver sa présence – le père est placé au-dessus de la tête de la fille dont il renforce l'élan vertical – un rôle symbolique. René Hilaire-Degas est à la fois l'origine et le couronnement d'une dynastie familiale : le grand-père, les parents, puis les enfants se succèdent du haut vers le bas de la toile. À la fois présent et absent, il inaugure une lignée dont le dernier chaînon se devine dans le ventre de Laura. Cette célébration générationnelle, appuyée par des nuances de structure et de style, ferait référence à la tradition aristocratique du portrait qu'ont si bien illustrée un van Dyck ou un Bronzino. Degas s'écarte cependant de cette tradition en se concentrant plutôt sur l'intimité de ses modèles dans leur décor bourgeois. Pour le groupe de Laura et de ses filles, des similitudes sont apparues avec Francisco de Goya et *La famille de Charles IV* (1800-1801). On a également évoqué Rembrandt ainsi que Philippe de Champaigne. Degas lui-même, dans sa correspondance, cite pêle-mêle les noms de Giorgio Barbarelli dit Giorgione, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio et Andrea Mantegna (Boggs et Coll. 1988). La critique a aussi associé l'œuvre à *Las Meninas* (1656-1657) de Diego Velázquez, dont on se rappellera qu'elle était aussi nommée *La famille de Philippe IV*. Mais ces références nombreuses à l'héritage du passé témoignent d'un système de valeurs en voie de disparition. Degas doit réinventer le portrait de famille s'il veut lui injecter une sensibilité et des préoccupations contemporaines. Ce qui nous amène, dans une perspective plus sociale, à évoquer la crise généralisée de la famille qui frappe à l'époque tous les milieux et particulièrement les milieux bourgeois. Cette crise se nourrit des rôles changeants dévolus aux

¹⁷¹ Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo rosso à Genèves.

¹⁷² Sâr Péladan ambitionnait d'extirper la laideur du monde moderne. Il s'opposait au matérialisme ambiant et, à ce titre, il fut un porte-parole typique du courant symboliste. Il rédige plusieurs manifestes qui témoignent d'une grande culture artistique et d'une saisissante réfutation esthétique de Taine qui accompagne son ouvrage majeur, *L'Art idéaliste et mystique* (1894). [En ligne] : Article Joséphin Peladan de Wikipédia en français http://fr.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9phin_Peladan. Page consultée le 8 janvier 2013.

¹⁷³ Boggs, 1988, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁴ Reff, 1968, *op. cit.*

hommes et aux femmes dans l'organisation du social. C'est sur elle que vient se greffer le drame particulier mis en scène par *La famille Bellelli*.

2.4 Une situation de crise des valeurs familiales

L'un des aspects les plus intéressants de la crise moderne de la famille est lié aux rôles sexuels dévolus aux hommes et aux femmes. Sur cette question, Linda Nochlin¹⁷⁵, une des historienne de l'art à s'être intéressée de près à *La famille Bellelli*, s'est référée aux écrits du sociologue Mark Poster¹⁷⁶, un spécialiste de la structure familiale bourgeoise à l'époque de Degas. Poster rappelle que la femme bourgeoise de la seconde moitié du XIXe siècle devait être perçue comme une créature angélique dépourvue de désir charnel, une conviction bien ancrée dans les mœurs du temps et qui introduisait fatalement, dans les rapports de couples, de profonds conflits émotionnels et sexuels : «This led to sexual incapacities for both men and women.»¹⁷⁷ La prostitution était alors, pour l'homme, le seul moyen de satisfaire ses besoins sexuels, sa conjointe légitime se trouvant reléguée au rôle de procréatrice et de maîtresse de maison. Le mariage bourgeois étant d'abord le produit d'intérêts sociaux et financiers combinés, la relation de couple se trouvait la plupart du temps sans issue. Même si une union pouvait naître d'un amour romantique, la passion s'estompait vite et la relation se transformait bientôt en respect mutuel nourri de sentiments tout à fait platoniques. Les rôles de chaque sexe étaient également régis de façon stricte. Chaque parent, homme comme femme, transmettait différentes valeurs à sa progéniture. À la masculinité, qui constituait le principe actif du couple, on attribuait des capacités de sublimation, d'agressivité et de rationalité; à la féminité, identifiée au pôle passif, on imputait plutôt la capacité d'expression des sentiments et des émotions, la faiblesse et l'irrationalité. L'époux était bien entendu la figure dominante de la famille et son pourvoyeur attitré. Parce que l'épouse était perçue comme moins capable d'assumer des responsabilités sociales, elle ne pouvait que s'occuper de la gérance de la maison et du soin des enfants. Ces derniers étaient chéris et dorlotés par la mère comme jamais auparavant dans toute l'histoire de la famille. La dispensatrice de cette nouvelle forme d'amour maternel qui paraissait aller de soi, devait aussi préparer l'enfant à se tailler une place respectable dans la société. L'exercice de cette autorité, combinée à l'impératif affectif, générait une émotivité ambivalente et inédite au sein de la famille bourgeoise. À chaque étape cruciale de l'enfance, aux stades oral, anal et

¹⁷⁵ Nochlin, Linda, «A House is not a Home : Degas and the Subversion of the Family», *Representing Women*, New York : Thames and Hudson, 1999, p. 43-65.

¹⁷⁶ Nochlin, 1999, *ibid.*, p. 49. Mark Poster est cité par Linda Nochlin : Poster, Mark. *Critical Theory of the Family*, Seabury Press, New York, 1978.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.50, note 13.

génital, le plaisir de l'enfant, qui passait essentiellement par le gain d'une nouvelle habileté, risquait d'être totalement occulté par une surabondance d'affection maternelle¹⁷⁸. L'enfant finissait par développer des sentiments intenses d'amour et de haine à l'égard de son propre corps ainsi mais il était prêt à jouer son rôle social. Le passage de l'enfance à l'âge adulte se faisait de façon à ce que la famille puisse engendrer un citoyen moderne et indépendant, capable d'affronter un monde compétitif et féroce, à la poursuite d'un capital qu'on voulait d'abord financier : «The bourgeois family structure is suited pre-eminently to generate people with ego structures that foster the illusion that they are autonomous beings.»¹⁷⁹ Le bourgeois moderne¹⁸⁰, personification d'un super ego dont les composantes affectives et morales étaient profondément ancrées en lui-même, croyait désormais être à l'origine de sa propre création alors qu'il était plutôt l'incarnation d'un long processus psychosocial.

Pour Linda Nochlin, il semble évident que *La famille Bellelli* ne peut être expliquée qu'à la lumière de cet ordre institutionnel capitaliste qui conçoit la famille comme un oasis privé, où s'épanouissent les sentiments authentiques et les relations véritables¹⁸¹ par opposition à une vie publique et économique¹⁸² qui serait un haut lieu de la dure réalité. Il lui paraît également essentiel de tenir compte du rôle important que tient l'idéalisme pictural et littéraire de l'époque à l'égard de la représentation d'une famille. Au niveau formel, il est évident qu'il subsiste, dans *La famille Bellelli*, une sorte de nostalgie des intérieurs intimes et bienveillants qui devraient être ceux de la bourgeoisie. Les objets qui entourent les personnages et leur capacité de capter diversement la lumière agiraient comme le rappel d'un impossible idéal qui ne se construit jamais dans le bonheur, mais plutôt dans les désillusions. Quant à la représentation, surtout celle des physionomies, elle est appropriée à une vie contemporaine chaotique associée à une structure familiale éprouvée¹⁸³ ; si elle se présente comme non conventionnelle, c'est parce qu'elle est foncièrement non idéalisée. Chaque personnage cesse d'être une figure emblématique de sa condition sociale et de son rôle fantasmé au sein de la famille et redevient une individualité déstabilisée qui fait appel au même sentiment chez le spectateur. Pour Norma Broude, qui s'est

¹⁷⁸ Nochlin ajoute que «The emotional pattern of the bourgeois family is defined by authority restricted to parents, deep parental love for children and a tendency to employ threats of the withdrawal of love rather than the physical punishment as a sanction.» *Ibid.*, p.51.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.51.

¹⁸⁰ Il est nécessaire d'indiquer que le bourgeois moderne diffère essentiellement sur ces questions de l'aristocrate de l'ancien régime ainsi que du paysan, parce qu'il entre de plein pied dans l'ère du capitalisme.

¹⁸¹ Termes associés à la féminité.

¹⁸² Termes associés à la masculinité.

¹⁸³ Linda Nochlin corrobore les propos de Jean Sutherland Boggs : Boggs, 1955, *op. cit.*

largement exprimée sur le rapport des œuvres de Degas à la société de son temps¹⁸⁴, Diego Martelli serait une bonne source pour comprendre la résonnance affective et idéologique de *La famille Bellelli*¹⁸⁵. Pour Martelli, le mariage ne représentait en effet rien de plus qu'une forme de prostitution privée par rapport à la prostitution publique qui constituait son pôle obscur. Envisagée sous cet angle, la discrète grossesse de Laura Bellelli peut être lue comme la trace subtile d'un outrage et non comme l'exaltation de la continuité générationnelle dans laquelle la femme joue un rôle indispensable. En l'absence de l'amour et du respect qui devrait unir l'homme et la femme dans un projet commun, Linda Nochlin¹⁸⁶ n'hésite pas à qualifier les relations sexuelles au sein de la famille bourgeoise de véritable viol. Pour l'auteure, c'est en fréquentant des romans réalistes comme ceux d'Émile Zola, ou bien encore des nouvelles comme *La famille Cardinal*¹⁸⁷ de Ludovic Halévy, un ami du peintre, que l'on peut réaliser à quel point Degas pouvait se montrer soupçonneux et critique envers les conventions établies par les nouvelles structures familiales. Dans *La famille Cardinal*, Halévy met en scène sur un mode léger une mère entremetteuse qui, opérant dans les coulisses de l'Opéra, cherche des protecteurs fortunés pour ses deux filles membres du corps de ballet. *La famille Cardinal* met à jour les sombres tractations dont peut s'accompagner une quête de respectabilité. L'harmonie et le support réciproque, embrassés comme autant de vertus de la famille institutionnelle, sont dans ce scénario complètement dégradés. À l'hypocrisie des apparences, du décorum et de la soi-disant respectabilité de la cellule familiale se substituent plutôt la sordide réalité de l'exploitation d'autrui et de sa corruption. Pour ce qui concerne Degas, c'est étonnamment dans une série de monotypes consacrés au bordel que l'on retrouvera les marques de l'affection, de la tendresse et de l'entraide qui devaient constituer les piliers la famille bourgeoise. Cette série fut exécutée dans les années 1875 à 1885, période correspondant au triomphe de la littérature naturaliste qui s'était particulièrement attachée à placer la prostitution en contrepoint à la réalité bourgeoise. *La fête de la Patronne* (figure 40) représente bien ce déplacement des vertus accordées habituellement à la famille, dans une mise en scène poignante et empreinte d'ironie. Les prostituées nues, présentées dans une intimité toute charnelle «fleshly»¹⁸⁸, multiplient les signes d'affection. L'atmosphère est bon enfant et chaleureuse.

¹⁸⁴ Broude, December 1988, *op.cit.*. Voir aussi : Broude et Garrard, 1992, *op. cit.*

¹⁸⁵ Broude, *ibid.*, p. 649.

¹⁸⁶ Nochlin, 1999, *op. cit.*

¹⁸⁷ *La famille Cardinal* inspirera à Degas une série de monotypes destinés à l'illustration de la nouvelle.

¹⁸⁸ Nochlin, 1999, *op. cit.*, p. 58.

Figure 40. Edgar Degas, *La fête de la Patronne*, Vers 1876-1878.

Illustration retirée

Dans une *vraie* famille bourgeoise, comme dans la pudibonde famille des Bellelli, ce climat serait rendu impossible par la froideur des conventions gouvernant chaque comportement. C'est ce constat qui marque l'ironie toute particulière et l'originalité de Degas. Dans le bordel¹⁸⁹, source de scandale et

d'humiliation pour une famille bourgeoise respectant les convenances sociales, plutôt que dans le lieu sacro-saint et privé du foyer familial, on retrouve plus de chaleur humaine, de communication relationnelle que dans la famille officielle; mais, surtout, une sorte de bonheur simple qui fait défaut à cette dernière. En contrepartie aux scènes crues où la femme échange des relations intimes pour de l'argent, Linda Nochlin spécifie que, en contre-partie, Laura Bellelli consent plutôt à un viol conjugal qui lui assure une forme de sécurité. Ce constat de Linda Nochlin, développé dans «A House is not a Home : Degas and the Subversion of the Family»¹⁹⁰, a peut-être une pertinence historico-critique générale mais pourrait ne pas coller, selon Norma Broude¹⁹¹, au cas spécifique que représente *La famille Bellelli*. Et il ne résout pas la complexité expressive du tableau. L'image qu'offre Degas de la famille comme lieu d'aliénation est inséparable de ce qu'il va développer dans ses représentations plus tardives de la vie moderne. Avec les portraits où plusieurs membres de sa famille sont réunis, dont celui de sa sœur Thérèse et de son mari Edmondo Morbilli (figure 41), ou encore avec ceux d'amis¹⁹² tels qu'on les voit mis en scène dans *Bouderie* (vers 1869-1871) (figure 42), Degas semble définitivement rechercher une formule inédite pour capter la sensibilité moderne et les tensions dont elle se nourrit. En s'attaquant au complexe réseau émotionnel de *La famille Bellelli*, il commence à s'affirmer comme le maître d'un expressionnisme vigoureux, qui cherche à se formuler dans les motifs aussi bien que dans la structure de ses œuvres, et qui donnera le ton à la production de sa maturité.

¹⁸⁹ Voir l'article : Koshkin-Youritzin, Victor. «The Irony of Degas», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 87, Janvier 1976, p. 33-40.

¹⁹⁰ Nochlin, 1999, *op. cit.*.

¹⁹¹ Broude, Norma. «Looking Into Degas, Uneasy Images of Women and Modern Life. Book Review», *Woman's Art Journal*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 35-40.

¹⁹² Ces amis sont Emma Dobigny et Edmond Duranty.

Figure 41. Edgar Degas, *Monsieur et Madame Edmondo Morbilli*, Vers 1865.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 42. Edgar Degas, *Bouderie*, Vers 1869-1871.

Illustration retirée

Figure 43. Edgar Degas, *Intérieur*, dit aussi *Le viol*, Vers 1868-1869.

Chapitre 3. Petits drames bourgeois : de l'incommunicabilité à la menace

Intérieur dit aussi *Le Viol*

«Une peinture demande un certain mystère, du vague, de la fantaisie.
Quand on met tout le temps les points sur les *i*, on finit par ennuyer.»¹⁹³
Edgar Degas

L'œuvre dont il est question dans ce chapitre sera déposée par Degas chez Paul Durand-Ruel, à Paris, le 15 juin 1905 puis à sa succursale de New York, le 26 août 1909. Depuis son arrivée au Fogg Art Museum en 1911, le tableau a fait couler beaucoup d'encre. L'ensemble est jugé troublant, *puzzling* selon le terme fort juste utilisé par Theodore Reff¹⁹⁴, à son sujet probablement parce qu'il met en scène un homme et une femme dont le rapport, sans qu'on puisse définir exactement pourquoi, transpire l'hostilité et la menace. Selon Felix Krämer, c'est d'ailleurs ce que traduit la référence au viol dans le sous-titre du tableau qui est passé à la postérité. En comparaison avec la joute rituelle antique opposant des jeunes filles à des jeunes garçons et le portrait d'une famille désunie dont les conjoints s'ignorent, les relations conflictuelles entre les pôles féminin et masculin du tableau que nous considérons dans ce mémoire viennent d'atteindre, dans la production de l'artiste, un niveau d'agressivité que n'arrive pas à traduire la simple appellation d'*Intérieur* ou de *Scène d'intérieur* qui est le premier titre de l'œuvre. *Scène d'intérieur* n'a cessé de provoquer de nombreux débats, principalement parce que son sujet difficile est mis en scène dans un décor intimiste que certains ont associé à un véritable «peep show»¹⁹⁵, ou bien à un drame passionnel à la manière d'Henry Becque¹⁹⁶, un dramaturge du temps reconnu comme l'initiateur du théâtre cruel. C'est d'ailleurs ce côté théâtral qui a incité maints auteurs à chercher le sens du tableau dans les liens qu'il pouvait avoir avec la littérature naturaliste. En effet, l'œuvre exemplifierait le rapport le plus captivant qui puisse exister entre l'art de Degas, à l'aube de sa période impressionniste, et le roman contemporain. En 1924, Camille Mauclair, un critique de la mouvance symboliste, flairait l'expression de quelque drame en parlant de la jeune femme comme d'une *petite victime*.

¹⁹³ Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-Août 1975, p. 58, note 246.

¹⁹⁴ Reff, Theodore Franklin. «Degas's Tableau de genre», *The Art Bulletin*, vol. 54, September 1972, p. 316. Citation originelle dans : Grappe, Georges, «Souvenirs sur Degas», *Revue Universelle*, 55, 1933, p. 281.

¹⁹⁵ L'auteur Felix Krämer parle d'un effet de mise en scène «stage like» évoquant la représentation d'un drame bourgeois : Krämer, Felix. «Mon tableau de genre : Degas's Le Viol and Gavarni's Lorette», *The Burlington Magazine*, vol. 149, May 2007, p. 323.

¹⁹⁶ Sutton, Denys. «Edgar Degas, Master of the Melodic Line», *Apollo*, vol. 110, n° 209-214, September 1979, p. 166-175.

Plusieurs des premiers critiques mettaient l'emphasis sur la brutalité des détails - allant des vêtements au décor, des postures à la physionomie, particulièrement aux traits de l'homme – qui auraient largement justifié l'allusion au viol. Avec *Intérieur*, Degas s'engage de toute évidence sur la voie de la violence sexuelle qu'il n'avait fait jusqu'à présent qu'effleurer¹⁹⁷. Visiblement, le couple n'est pas là, dans cette chambre sobre et sans distinction particulière, avec l'intention d'amorcer une calme discussion.

En accord avec les intuitions de certains critiques du temps, les sources iconographiques de l'œuvre semblent nous diriger vers le roman naturaliste, ce qui suggère une renonciation à la peinture d'histoire au profit d'une version renouvelée de la peinture de genre, où des épisodes tirés de la vie contemporaine tentent d'en saisir toute la force expressive. À la recherche de la filiation littéraire la plus appropriée pour cette œuvre, Georges Rivière avait déjà repéré une source possible dans la nouvelle d'Edmond Duranty, *Les Combats de Françoise Duquesnoy*. En 1972, dans un article extrêmement élaboré retraçant tout un ensemble d'emprunts à la fiction de l'époque, Theodore Reff¹⁹⁸ suggérait une connexion entre l'œuvre de Degas et deux nouvelles d'Émile Zola : *Madeleine Féral* et *Thérèse Raquin*. Nous verrons cependant que cet effort de faire dépendre la peinture de la littérature comporte ses limites et qu'il existe toujours un écart significatif entre les textes sources proposés et l'image inventée par Degas. Contrairement à *La famille Bellelli*, qui se livre aisément au commentaire, *Intérieur* demeure une œuvre dont la lecture se referme sur elle-même et dont le sens reste fragmentaire, provisoire et ambigu. Un autre des spécialistes de Degas, Roy McMullen, croit à cet effet qu'*Intérieur* serait plutôt une proposition de nature théorique, générée par une idée, beaucoup plus que par un événement raconté ou illustré¹⁹⁹. Il ne faut pas oublier que *Scène d'intérieur* fut produite au moment où, dans l'histoire de la peinture moderne, la tradition narrative classique se trouvait défiée par la demande accrue pour des sujets réalistes et où commençait à s'installer une disjonction significative entre la visibilité et la lisibilité. Pour plusieurs critiques émergents du milieu du XIXe siècle, la posture réaliste conspirait justement contre la dépendance de l'œuvre au récit, sa rhétorique demandant un nouvel ordre de réception qui impliquerait un spectateur, n'importe lequel, totalement détaché d'une histoire préexistante et prêt à se laisser prendre directement par

¹⁹⁷ Avec l'œuvre *Scène de guerre au moyen âge* (1865). Voir l'article : Adhémar, Hélène. «Edgar Degas et la Scène de guerre au Moyen-Âge», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 6, n° 70, Novembre 1967, p. 295-298.

¹⁹⁸ Reff, September 1972, *op. cit.* Les arguments de Theodore Reff concernant les sources littéraires d'*Intérieur* sont également repris au chapitre V, «'My Genre Painting'» : Reff, Theodore Franklin. *Degas : the Artist's Mind*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1976, p. 200-238.

¹⁹⁹ McMullen, Roy. *Degas : His Life, Times, and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984.

la réalité de la peinture. John House, Carol Armstrong et Susan Sidlauskas sont ainsi d'avis²⁰⁰ qu'il n'existe pas de sources littéraires spécifiques qui puissent vraiment éclairer le mystérieux sujet du tableau. Pour Sidlauskas, *Intérieur* matérialiserait justement une critique de la lisibilité picturale traditionnelle et demanderait une façon différente d'expérimenter l'œuvre. Avec *Intérieur*, Degas sacrifierait la mise en scène d'un récit en faveur d'un effet psychologique saisissant, un phénomène tout à fait nouveau et généré par une façon inédite de conceptualiser la relation qu'une figure peut entretenir avec son environnement. Selon cette auteure, si certaines sources se sont avérées plus influentes que d'autres, aucune n'a pu être univoquement retenue. Les tentatives d'identifier le scénario narratif du tableau à partir de telles sources allaient de toute manière être mises en échec par le second titre mélodramatique attribué à l'œuvre : *Le Viol*, qui non seulement ne correspondait pas aux récits proposés comme origine mais qui, fait très intéressant, n'était pas non plus explicitement montré par le tableau lui-même.

3.1 Le titrage du tableau : prémisses d'une controverse

Paul Poujaud - un ami intime de Degas - dans une lettre qu'il adressait à Marcel Guérin, mentionne avoir vu le tableau une première fois en 1897. Degas lui aurait présenté l'œuvre en ces termes non compromettants : «Vous connaissez mon tableau de genre»²⁰¹. L'auteur croit alors improbable que le sous-titre soit de l'artiste lui-même : «Il ne me l'a jamais appelé *Le viol*. Ce titre n'est pas de sa langue. Il a dû être trouvé par un littérateur, un critique.»²⁰² Degas ne sanctionna d'ailleurs jamais la référence à un viol. Poujaud, Walter Sickert ainsi qu'Henri Rouart – les deux derniers comptant aussi parmi les amis du peintre - emploient à son sujet les termes de *querelle* et de *dispute*²⁰³, moins chargés émotionnellement, pour évoquer le sujet du tableau

²⁰⁰ House, John. «Degas' Tableau de Genre», Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992, p. 80-94. ; Armstrong, Carol. «Degas and the Female Body», Suleiman, Susan Rubin et coll. *The Female Body in the Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge : Harvard University Press, 1985, p. 225-230 ; Armstrong, Carol. *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago : University of Chicago Press, 1991, p. 94-100. ; Sidlauskas, Susan. «Resisting Narrative : the Problem of Edgar Degas's Interior», *The Art Bulletin*, vol. 75, December 1993, p. 671-796. ; Sidlauskas, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000.

²⁰¹ Guérin, Marcel. *Lettres de Degas*, Paris: B. Grasset, 1931. Voir appendice 1, p. 255. Cité dans Loyrette, Henry. «1853-1873», Boggs, Jean Sutherland et coll. *Degas*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand-Palais, 9 février-16 mai 1988 ; Ottawa, National Gallery of Canada, 16 juin-28 août 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989, Paris ; Ottawa ; New York : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 145. Voir également la note 12, p. 146.

²⁰² Bell, Quentin. «Degas : Le viol», *Charleton Lectures on Art*, 1965, [Unpaged - Sans pagination]. [p. 10]. Citation de Paul Poujaud en français. Voir aussi Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 144.

²⁰³ Krämer, May 2007, *op. cit.*

dans lequel ils croient reconnaître une scène de conflit entre une servante et son maître. Ces quelques intimes à avoir vu le tableau en ont donné une brève description mais aucun n'a évoqué la raison qui aurait poussé Degas à peindre un thème de viol. Walter Sickert s'oppose ainsi formellement à Paul Jamot qui, en 1924, publiait une monographie²⁰⁴ sur Degas dans laquelle il semblait reconnaître à mots couverts la violence du thème : «Le sujet était défini avec exactitude, trop d'exactitude même.»²⁰⁵ Pour Walter Sickert, le tableau représentait simplement un portrait de famille de caractère assez subversif. Lorsque Degas dépose son tableau à la galerie de Paul Durand-Ruel en 1905, il est simplement nommé *Intérieur*. Le 26 août 1909, la toile est officiellement cédée au marchand d'art sous le titre *Scène d'intérieur*. Mentionnons que ces titres neutres étaient fréquemment employés, durant tout le XIXe siècle, afin d'étiqueter les nombreuses peintures de genre représentant divers sujets intimes, comme les *conversation pièces* victoriennes.

Souvenons-nous que la même controverse s'est également manifestée pour *Petites filles spartiates...* ainsi que pour *La famille Bellelli*, que Degas avait intitulé vaguement *Portrait de famille*. Mais *Scène d'intérieur*, surtout avec son personnage masculin que d'aucuns jugeaient diabolique, selon Felix Krämer²⁰⁶, était moins facile à neutraliser, même si son sujet pouvait se rapporter à un conflit domestique. Il n'est donc pas surprenant que le premier biographe de l'artiste, Paul-André Lemoisne, ait évoqué la polémique²⁰⁷ entourant le titre exact de la toile et qu'il ait affirmé qu'elle s'intitulait *Le viol*. Cette dénomination, fréquemment reprise par la suite, sera finalement la plus persistante. Le choix du titre est donc directement relié au problème que pose l'interprétation de l'œuvre. L'auteure Susan Sidlauskas²⁰⁸ avoue cependant que ce titre demeure plus sensationnaliste qu'explicatif, surtout qu'il n'y a aucune évidence, ni visuelle, ni narrative, qu'un acte violent a eu lieu ou va avoir lieu. Dans les faits, aucun des deux titres ne décrit parfaitement le sujet de l'œuvre.

3.2 L'iconographie et le drame réaliste

Selon Theodore Reff²⁰⁹, on doit au critique Georges Rivière d'avoir été le premier à suggérer, sans d'autres précisions, qu'*Intérieur* pouvait se rapporter à une nouvelle de Duranty,

²⁰⁴ Jamot, Paul. *Degas*, Paris : Éditions de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

²⁰⁵ Citation dans : Reff, Theodore Franklin, September 1972, *op. cit.*, note 6, p. 316. Originellement dans Jamot, Paul. «Degas», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. IX, 1918, p. 130-132 ; Jamot, 1924, *op. cit.*, p. 70.

²⁰⁶ Krämer, May 2007, *op. cit.*

²⁰⁷ Lemoisne, Paul André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1964.

²⁰⁸ Sidlauskas, 2000, *op. cit.*

²⁰⁹ Reff, 1972, *op. cit.*

*Les combats de Françoise Duquesnoy*²¹⁰, publiée en série dans le quotidien *L'Événement illustré* en 1868. Plusieurs auteurs ont tenté de suivre cette piste²¹¹ dont Marcel Crouzet qui, après avoir cherché en vain à quel passage précis pouvait renvoyer *Intérieur*, est forcé d'admettre : «[qu'] On voit mal à quelle scène du roman cette composition pourrait se rapporter.»²¹² Un seul épisode de la nouvelle suggère très vaguement une dispute, «celle où le mari indigné brutalise sa femme et brise le meuble qui renfermait les lettres de son amant.»²¹³ En fait, rien dans le récit ne concerne un viol : Duranty dresse plutôt le portrait d'un couple dans lequel une jeune femme, cohabitant avec un époux brutal, voue un amour platonique à un autre homme. Même si Duranty est plutôt avare de détails contextuels, on comprend que son drame se situe sous le règne de Louis-Philippe et que les personnages appartiennent à la haute société parisienne²¹⁴. Mais, élément plus important encore, la nouvelle de Duranty ne parut sous forme d'ouvrage qu'en 1873, ce qui infirme l'attribution de Rivière.

Si le renvoi à Duranty s'avère finalement assez décevant pour expliquer le sujet et l'atmosphère d'*Intérieur*, il en a été autrement avec les références à Émile Zola. En 1952, Jean Adhémar croit identifier une source, que Henry Loyrette trouve «autrement convaincante»²¹⁵, dans la nouvelle *Madeleine Féral*²¹⁶. Même si le texte ne fut publié qu'en 1889²¹⁷, l'histoire avait été rédigée dès 1865 et Adhémar croyait avoir trouvé une connexion visuelle dans un dessin jusqu'alors inconnu de Degas représentant «Madeleine et Francis dans l'auberge... la scène où Madeleine sanglote»²¹⁸, qui constitue un moment décisif du récit. Dans sa nouvelle, Zola décrit une chambre à coucher de l'Auberge du Grand Cerf dont certains détails, comme l'étroit lit *virginal* et la table ronde, pourraient correspondre au décor d'*Intérieur* ; l'atmosphère tendue que dégage le tableau pourrait aussi convenir à des protagonistes comme Madeleine et Guillaume qui, dans leur cottage près de Vétheuil, essaient en vain de ressusciter les moments de bonheur d'un passé révolu²¹⁹. Ce couple tourmenté se trouve confronté, au cours d'une nuit tragique, à une situation sans issue. Cependant, bien des éléments ne correspondent que peu ou pas à la

²¹⁰ Duranty, Louis-Émile-Edmond. *Les combats de Françoise du Quesny*, Paris : E. Dentu, 1873.

²¹¹ Crouzet, Marcel. *Un méconnu du réalisme : Duranty (1833-1880) : l'homme, le critique, le romancier*, Paris : Nizet, 1964.

²¹² Citation en français dans Reff, September 1972, *op. cit.*, p. 317. Voir également la note 12.

²¹³ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 145, note 14.

²¹⁴ Rivière, Georges. *Mr. Degas, bourgeois de Paris*, Paris : Floury, 1935, p. 98. Aussi dans : Bell, 1965, *op. cit.*, [p. 7].

²¹⁵ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 145.

²¹⁶ Zola, Émile. *Œuvres complètes illustrées*, Paris : Fasquelle, 1906.

²¹⁷ Ce qui renforce encore la problématique de la datation de l'œuvre.

²¹⁸ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 145, note 15.

²¹⁹ Boggs, Jean Sutherland et coll. *Drawings by Degas*, St. Louis : City Art Museum of Saint Louis, 1966.

nouvelle de Zola. Mais, selon Quentin Bell²²⁰, il semblerait que Degas ait pris de grandes libertés par rapport au texte zolien, ce qui pousse les commentateurs à rapprocher le tableau de différents moments du récit. La mise en scène de Zola diffère aussi beaucoup de celle de Degas : les protagonistes sont assis près d'un feu de cheminée et vêtus de façon désinvolte, dans un décor auquel l'écrivain ne semble pas accorder beaucoup d'importance.

Theodore Reff trouve un autre épisode plus propice à rendre l'atmosphère de frustration qui se dégage du tableau²²¹, un épisode qui se situe bel et bien dans une auberge : l'ancien amant de Madeleine, Francis, qui par coïncidence loge pour la nuit au même endroit, est entré dans la chambre conjugale pendant l'absence de Guillaume. S'arrêtant sur le pas de la porte, il tourmente Madeleine en lui rappelant leur passé amoureux²²². Jean Adhémar évoque plutôt le moment où Madeleine, après la visite de son ancien amant, est tellement affligée et honteuse qu'elle rejette son mari, Guillaume, qui s'est approché d'elle pour lui embrasser l'épaule²²³. Le moment est hautement dramatique puisque Guillaume est vraisemblablement en colère. La scène annonce le naufrage de ce couple qui va bientôt sombrer dans la misère et le suicide ultime de Madeleine. Il est également admis qu'une autre nouvelle de Zola, *Thérèse Raquin*²²⁴, un récit passionnel comportant des éléments de violence et publié en 1967, ait pu constituer l'une des sources littéraires d'*Intérieur*. *Thérèse Raquin* fut, tout comme *Les combats de Françoise Duquesnoy* de Duranty, publiée sériellement, mais cette fois dans la revue *L'Artiste*, aux mois d'août, de septembre et d'octobre sous un titre ironique : *Un Mariage d'Amour*. Au chapitre 21, Zola décrit la nuit de noce de deux amants, Thérèse et Laurent. Laurent a étranglé le précédent mari de sa bien-aimée, Camille, et l'a jeté dans une rivière. Attendant près d'une année afin de faire taire tous les soupçons, les amants viennent enfin de se réunir. Laurent croit halluciner en voyant l'ombre de Camille se profiler dans le miroir, avec cette teinte verdâtre qui caractérise les noyés. Incapables de surmonter la situation angoissante dans laquelle ils se sont enfoncés, l'un et l'autre réalisent que le temps n'a rien arrangé. Anéantis par la culpabilité, ils vont se trouver acculés au suicide. La description des deux protagonistes et de la décoration intérieure de la chambre correspond sur certains points à *Intérieur*. L'observateur pourra même discerner une tête d'homme, contemplant la femme assise, dans les reflets du miroir. Les yeux sont remplacés par deux taches sombres que sépare une forme verticale pale marquant la présence du nez; les

²²⁰ Bell, 1965, *op. cit.*

²²¹ Pour Reff, peu importe la source littéraire dont Degas se serait peut-être inspirée ; le moment décrit dans *Intérieur* est définitivement celui d'une nuit de noce. Reff, September 1972, *op. cit.*

²²² C'est également dans cette même chambre que Madeleine et lui se retrouvaient.

²²³ Jean Adhémar est cité dans : Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 317.

²²⁴ *Ibid.*, p. 319. La nouvelle précède d'une année l'ébauche de *Madeleine Féral*. Sa publication correspond chronologiquement avec les dates admises pour *Intérieur* par Henry Loyrette, soit 1867-1868. Elle correspond aussi aux dates de la première esquisse du tableau (voir la figure 44).

cheveux d'un ton verdâtre flottent tout autour de son visage. Ces détails, révélés par le sculpteur et écrivain Sydney Geist²²⁵, semblent confirmer l'hypothèse que Degas, avec un brio et une intelligence sans pareils, se serait bel et bien inspiré de la nouvelle de Zola. Un stratagème compositionnel viendrait renforcer le rapprochement : un point de fuite se concentrant sur le manteau de la cheminée orienterait le regard de l'homme vers le fond de la pièce et non vers le dos de la femme. Pour Theodore Reff, il ne fait aucun doute que *Thérèse Raquin* constitue une source incontestable du tableau²²⁶. Un autre auteur, Roy McMullen, soutient par contre que Degas n'aurait pas voulu que son œuvre soit interprétée comme décrivant la nuit de nocce de Thérèse parce qu'il se réservait la liberté d'inventer des éléments²²⁷.

3.3 Mise en place du décor et des acteurs

Susan Sidlauskas²²⁸ explique que la première esquisse préparatoire d'ensemble présente presque tous les éléments de l'œuvre finale mais ils ne sont pas inter reliés, comme ils le seront plus tard, par certains effets visuels, notamment par les jeux d'éclairage.

Figure 44. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869.²²⁹

Illustration retirée

Cette première esquisse demeure très sommaire et elle présente de nombreuses différences par rapport au tableau de Philadelphie : la table, qui va se trouver sur la trajectoire du regard de l'homme, est placée ici devant la jeune femme ; la boîte à ouvrage n'y figure pas encore et le lit est d'un style plus lourd, plus provincial, que la délicate couche, aux proportions raffinées, qui va figurer dans le tableau final. Même si la lampe est déjà représentée, elle n'est pas associée aux effets d'éclairage qui vont contribuer à l'expressivité de l'œuvre. L'angle de vue est oblique et le point de fuite met l'accent

²²⁵ Geist, Sydney. «Degas' *Intérieur* in an Unaccustomed Perspective», *Art News*, vol. 75, n° 8, October 1976, p. 81-82.

²²⁶ Roy McMullen appuie cette hypothèse de Reff : «There can be no doubt that this description and perhaps even inspired the composition of what is now usually referred to as *Interior*.» : McMullen, 1984, *op. cit.*, p. 159.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Sidlauskas, December 1993, *op. cit.*

²²⁹ Reff, September 1972, *op. cit.*, p. 318. Carnet de notes et de dessins 8, folio 98, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

sur le lit. Dans l'un des Carnets²³⁰ de l'artiste, daté de 1867-1872, un seul dessin représente la chambre vide, sans le lit, mais la boîte à ouvrage repose dorénavant sur la table.

Figure 45. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869.²³¹

Illustration retirée

Pour cette petite esquisse, Degas a pris le soin de déformer la perspective de façon à lui donner encore plus d'emphase expressive. Il a aussi fixé le pied de la table au carrefour de toutes les orthogonales qui définissent l'espace, créant ainsi un point focal asymétrique autour duquel gravitent les autres éléments de la pièce. Cette stratégie de mise en page, qui au premier abord peut paraître inconséquente, augmente l'effet de désorientation du regard qui pénètre la composition. Selon Sidlauskas, elle serait analogue à certaines mises-en-scène de drames domestiques présentés au théâtre. Sans toutefois insinuer qu'il y ait eu une relation de cause à effet entre la pratique théâtrale et le projet de Degas, l'auteure signale que les deux médiums, qui exploitent la structure dynamique de la relation entre les figures et leur environnement, produisent un même effet singulier chez le spectateur. Elle porte une attention particulière aux relations entre les personnages et les objets qui pivotent autour de la table parce que cette pièce de mobilier, emblème par excellence de la convivialité familiale, contribue à créer l'illusion d'une situation vécue dans un contexte réel. Si elle sert ici à séparer plutôt qu'à unifier, elle n'en permet pas moins de mieux cerner les caractères des personnages ainsi que leurs états d'esprit. Une posture, un geste arrêté, une conversation que l'on imagine interrompue deviendront ainsi plus suggestifs que la description d'une situation ou d'une action concrète. Pour ce faire, Degas supprime de nombreux détails et accepte quelques distorsions dans la distribution spatiale des objets, afin de concentrer l'attention du spectateur et de mieux fusionner les figures au décor. Paradoxalement, l'éloignement des personnages sera compensé par leur forte interdépendance visuelle avec la pièce dans laquelle ils sont confinés. Cette interdépendance, soutenue par des éléments décoratifs et structuraux, génère une sensation d'intense pression qui renforce les tensions sexuelles bien ancrées dans la constitution du tableau.

²³⁰ *Ibid.*, p. 318. Carnet de notes et de dessins 8, folio 98, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

²³¹ *Ibid.*, p. 322. RF 31779, Fonds des dessins et miniatures, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Une autre stratégie va contribuer à l'efficacité visuelle expressive d'*Intérieur* : il s'agit du caractère particulier que Degas va conférer à son personnage masculin, dont les traits sont inspirés des théories physiognomoniques²³². Degas avait déjà consulté le traité de Charles Le Brun, *Caractères des Passions* de 1696, qui explorait les différentes façons d'exprimer les émotions humaines et leur variation selon divers types de personnalités. Mais il avait l'ambition d'atténuer des formules et des schémas qu'il jugeait excessifs et peu adaptés au caractère ambivalent de l'homme moderne²³³. Une note tirée des carnets indique que le peintre connaissait autre chose que les têtes d'expression classiques :

Faire de la tête d'expression une étude du sentiment moderne.
C'est du Lavater, mais du Lavater plus relatif, en quelque sorte,
avec symbole d'accessoire quelques fois.²³⁴

Codifiées à la fin du XVIII^e siècle par le théoricien Suisse Johann Kaspar Lavater, les théories de la physiognomonie avaient été publiées sous le titre allemand de *Physionomische Fragmente*²³⁵ entre 1775 et 1778. Même si elles se préoccupaient aussi de saisir le caractère et la personnalité d'un être humain, elles affichaient une préoccupation scientifique nouvelle et se basaient autant sur les configurations crâniennes que sur les expressions faciales. Pour Degas, les théories de Lavater restent cependant plutôt abstraites et réductionnistes parce qu'elles n'impliquent pas l'environnement spécifique dans lequel s'insère normalement une figure humaine. Ce cadre, comme le conçoit le réalisme moderne, est essentiel à l'identification du caractère propre à un individu. À la suite de ses commentaires sur Lavater, Degas signale une autre source d'intérêt : «Étudier les observations de Delsarte sur les mouvements passionnels de l'œil. Sa beauté doit n'être qu'une certaine physionomie.»²³⁶ François Delsarte²³⁷, chanteur, professeur de musique et de déclamations, était hautement considéré par les musiciens et les artistes de son temps. Plus près chronologiquement de Degas et de ses propres théories, il avait

²³² Nommée également métoscopie. La métoscopie est une forme de divination dont le but est de prédire la personnalité, le caractère et le destin du sujet, en se basant sur les formes des lignes de son front.

²³³ Aussi, l'expression du visage de l'homme d'*Intérieur* - par rapport à celui de la femme qui est dissimulé - en tire un certain avantage : son aspect est effectivement celui d'un homme tiraillé entre ses désirs et ses émotions.

²³⁴ Citation en français. Reff, September 1972, *op. cit.*, p. 326. Carnet de notes et de dessins 21, folio 44, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

²³⁵ L'art de connaître les hommes par la physionomie.

²³⁶ Carnet de notes et de dessins 21, folio 44, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

²³⁷ Une perte de voix avait obligé François Delsarte à une rééducation basée sur une observation fine des phénomènes expressifs. Source : Article François Delsarte de Wikipédia en français, [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Delsarte. Page consultée le 15 octobre 2012.

publié, en 1839, un *Cours d'Esthétique*²³⁸ qui explorait les fonctions expressives des attitudes et des postures mais aussi les mouvements passionnels de l'œil. Ces théories s'appliquent bien à la figure masculine d'*Intérieur* dont le regard semble concentrer une force d'expression singulière, cette même force d'expression qui fera dire au critique Georges Grappe : «Une flamme de luxure brille encore dans son regard – oh! ce point blanc, lumineux, sur la prunelle!»²³⁹

Le personnage masculin paraît donc être initialement la figure dominante²⁴⁰ de la composition ; la position de son corps le montre légèrement penché vers l'avant en même temps qu'appuyé sur la porte, ce qui lui permet de contrôler l'entrée et la sortie de la pièce. Mais cette position dominante se trouve affaiblie par certains détails qui font vaciller la figure – un peu comme celle du baron Bellelli – du côté de l'impuissance ou, du moins, de la retenue. Les mains de l'homme sont invisibles et le haut de son corps, fermement encadré par la porte, suggèrent en effet une force contenue. Après avoir expérimenté des traits masculins plus conventionnels dans une étude préparatoire, Degas a choisi avec soin quelques détails plus sinistres pour une seconde esquisse (figure 47) et pour l'œuvre finale : le regard du personnage y est plus pénétrant et féroce ; l'homme porte une barbe forte et sa moustache est tombante ; son oreille s'est agrandie de façon disproportionnée²⁴¹.

Figure 46. Edgar Degas, *Étude pour Intérieur*, Vers 1868-1869.²⁴²

Figure 47. Edgar Degas, *Portrait d'homme, debout, les mains dans les poches (Étude pour L'intérieur)*, Vers 1868-1869.

Illustration retirée

Illustration retirée

²³⁸ Reff, Septembre 1972, *op. cit.* Voir la note 75, p. 327.

²³⁹ Grappe, Georges. *Edgar Degas*, Paris : Librairie artistique internationale, Coll. «L'art et le beau», 1908, p. 50. Citation en français dans Reff, Septembre 1972, *op. cit.*, p. 327.

²⁴⁰ Il est remarquable que la critique n'ait accordé que peu d'importance à la figure féminine. Il semblerait que seule Carol Armstrong s'y soit intéressée : Armstrong, Carol. «Degas and the Female Body», Suleiman, Susan Rubin. *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1986.

²⁴¹ Grappe, 1908, *op. cit.*

²⁴² Reff, Septembre 1972, *op. cit.*, p. 322. Carnet de notes et de dessins 8, folio 100, Départements des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Pour un spectateur en quête d'un élément physionomique révélateur, l'oreille pointue et la barbe fournie constituent sans nul doute les indices les plus évocateurs de la malveillance. Cependant, dans la version finale de l'œuvre, c'est l'étroitesse du front par rapport à la largeur du nez qui prendra une dimension expressive forte de même que les yeux, plutôt petits, ronds et brillants, surmontés de sourcils rapprochés. L'oreille n'en paraîtra encore que plus allongée. Pourtant, le visage de cet homme est resté remarquablement impassible. Il semble en proie à une émotion muette qu'il s'efforce de masquer ou de bien contrôler. Malgré la supposée férocité du regard²⁴³ et la configuration quasi néanderthaliennne du crâne, l'individu n'est pas vraiment une bête dangereuse. La rigidité évidente du faciès, combinée aux ombres qui l'entourent, suggère plutôt la mélancolie. Peut-être Degas est-il en train de mettre au point, par l'intermédiaire de ce personnage masculin troublant, le type de regard scrutateur, à la froideur toute analytique, qu'il va lui-même bientôt porter sur une multitude de corps de femmes surprises dans leur intimité. Toute trace de désir semble ici s'abolir dans une dramatisation anxieuse du fait de voir et d'être vu. John House est d'avis que l'homme d'*Intérieur* n'offre que très peu de signes rhétoriques permettant de lire ses intentions et que le recours à l'argument physiognomonique sert plutôt à rattacher le tableau à certaines sources littéraires naturalistes. Theodore Reff démontrerait ainsi le personnage afin de mieux l'associer à des romans d'Émile Zola, entre autres à *Thérèse Raquin* dont certains passages semblent directement inspirés de la physiognomonie. Parlant de Laurent, l'amant de Thérèse dont il a tué le mari, Zola insiste sur : «[...] son front bas, planté d'une rude chevelure noire, ses joues pleines, ... son cou large et court, gras et puissant.»²⁴⁴ Cette description n'est pas sans rappeler les traits bestiaux que l'on attribue parfois à la paysannerie dans l'imagerie et dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle évoque également la physionomie de criminels qui abusent de leur force physique²⁴⁵.

Si les théories de la physiognomonie s'avèrent peu pratiques pour élucider le personnage masculin d'*Intérieur*, elles fonctionnent encore moins pour ce qui concerne la jeune femme, qui paraît avoir été extraite d'une réserve d'images associée à la mélancolie et à l'état pensif. De l'avis de Susan Sidlauskas²⁴⁶, il semble que Degas ait voulu, dans une première version, qu'elle soit vue presque de face, à moitié dénudée, retenant ses vêtements de la main droite contre elle dans un geste d'auto protection qui rappelle celui d'une Vénus *Pudica*. Elle projette son bras

²⁴³ En association à Delsarte.

²⁴⁴ Reff, September 1972, *op. cit.*, p. 327.

²⁴⁵ Effectivement, Laurent, le héros de la nouvelle *Thérèse Raquin*, a tué le premier mari de sa bien-aimée Thérèse.

²⁴⁶ Sidlauskas, 2000, *op. cit.*

gauche²⁴⁷ vers l'homme (figure 48), un geste que l'on pourrait interpréter comme une supplique mais aussi comme une défense, dans la mesure où elle viendrait tout juste de lancer un objet. Une autre esquisse, probablement dessinée au même moment, la montre complètement vêtue mais avec des épaules dénudées (figure 49).

Figure 48. Edgar Degas, *Jeune fille à demi dévêtue* (*Jeune femme à sa toilette*), Vers 1866-1868.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 49. Edgar Degas, *Femme debout*, 1868-1869.

Les multiples repentirs attestent des profondes hésitations de Degas quant au sens de cette gestuelle oscillant entre la protestation et la résistance. Dans tous les cas, Degas s'est ravisé, cette volte-face lui permettant d'éviter une formulation trop anecdotique des tensions qui l'intéressent. Ainsi, la figure féminine de l'œuvre finale semble-t-elle se fondre complètement dans la pénombre qui l'entoure et qui préserve son mystère. La femme semble s'être visuellement et psychologiquement retirée, offrant son dos à son compagnon ainsi qu'au spectateur. On ne peut presque plus distinguer son visage. Ces deux esquisses peuvent laisser supposer que Degas a peu à peu détourné l'attention du spectateur de la jeune femme afin de la porter sur la figure masculine du tableau.

²⁴⁷ Cette position du corps ainsi que du bras nous ramène également aux *Petites filles spartiates*... Voir la figure 4 du premier chapitre de ce présent mémoire.

3.4 *Intérieur* : une œuvre réaliste?

Selon Susan Sidlauskas²⁴⁸, la remarque de Degas «Vous connaissez mon tableau de genre» pourrait donner certains indices sur l'intention de l'artiste, indices qui rappellent certaines prises de position radicales de Louis-Edmond Duranty en matière de réalisme. Degas rencontre Duranty vers 1865. L'écrivain militait en faveur du renouvellement de la peinture d'histoire par l'emprunt de sujets tirés de la vie contemporaine²⁴⁹, positions qui seront maintenues dans son pamphlet le plus célèbre, *La Nouvelle Peinture*²⁵⁰, publié en 1876 à l'occasion de la Deuxième Exposition Impressionniste. Afin que l'art demeure bien en prise sur la réalité, Duranty insiste sur la nécessité, pour les personnages, de maintenir un rapport étroit avec leur environnement immédiat. Pour lui, *la nouvelle peinture* met l'emphasis sur l'intimité des intérieurs ; elle est engageante plutôt que didactique ; elle s'intéresse aux états psychologiques et à une expression morale qui n'est toutefois pas moralisante; elle rejette les conventions académiques telles la symétrie, les arrangements équilibrés et la lisibilité absolue de toutes les parties de l'œuvre. Même si Duranty n'a pas élaboré le programme complet des nouvelles conventions visuelles caractérisant le projet réaliste en peinture, il déconseille l'utilisation de la composition pyramidale²⁵¹ qui évoque pour lui l'une des principales limitations de la représentation académique. Ainsi, passer de la peinture d'histoire à la peinture de genre ne suffira pas à renouveler la vision si les structures formelles de l'ancien système ne sont pas changées; le risque est grand, autrement, d'aboutir à de simples drames anecdotiques. Cependant, il lui semble qu'on pourrait conserver les attributs les plus valables de la peinture de genre traditionnelle, tels l'indépendance, par rapport à des textes sources extérieurs, d'une narration qui s'attache aux aspects modestes de la vie quotidienne; ce sont de tels sujets qui permettent d'observer les modifications subtiles du caractère et de l'état d'esprit d'une personne, lesquelles se révèlent par les vêtements, les poses, les gestes et les expressions faciales. Duranty croit que les détails doivent livrer des informations sur l'âge des figures représentées, leur sexe, leur profession, leur classe sociale et leur histoire personnelle. On peut alors facilement

²⁴⁸ Sidlauskas, December 1993, *op. cit.*

²⁴⁹ Duranty écrit à ce sujet «L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune, ou d'y ouvrir ce jour sur la rue.» Duranty, Edmond et coll. *La nouvelle peinture ; à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Nouv. éd., Paris : Floury, 1946, p. 20.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 19-25.

²⁵¹ La composition pyramidale est absente de la trame structurale d'*Intérieur*, ce qui indique une prise de distance par rapport aux formes monumentales de *La famille Bellelli*.

comprendre qu'un tableau comme *Intérieur* puisse répondre aux exigences de Duranty²⁵² sans nécessiter la médiation du roman réaliste.

John House²⁵³ souligne pour sa part que l'essai sur la physionomie, publié en 1867 par Duranty, renforce cette position et permet en plus d'expliquer l'apparente méfiance de Degas envers une utilisation trop codifiée du langage des signes et des expressions. Dans cet essai, Duranty insiste en effet sur le caractère unique permettant à tout individu de transcender les classifications physionomistes. *Intérieur* viendrait confirmer cette conception : l'individualité des deux figures a ici pour résultat la relative illisibilité du drame qui les unit - ou qui les désunit : ce drame n'est pas celui d'un rituel social mais celui de deux personnes particulières observées dans le cadre de leur intimité. *Intérieur* irait donc à l'encontre des standards de la peinture de genre contemporaine dont les sujets sont ceux de la vie moderne ; ces derniers portent d'ailleurs rarement, avant 1870, sur les relations homme-femme. Lorsque l'occasion se présentera, les rôles associés aux deux genres demeureront très distincts et somme toute assez conventionnels. House prend pour exemple l'œuvre d'Eugène Feyen, *La lune de miel*, présentée au Salon de 1870 (figure 50). Même si l'image saisit un moment de tendresse réciproque entre de jeunes époux, les protagonistes n'ont pas abandonné les activités qui les distinguent comme appartenant à des sexes opposés : elle s'adonnait à la broderie, c'est-à-dire à un art d'agrément, et lui, à des activités apparemment professionnelles, à un *brain work*²⁵⁴.

Figure 50. Eugène Feyen, *La lune de miel*, Salon de 1870.

Illustration retirée

Ce type de représentation s'avère cependant assez rare et on remarque plutôt l'absence presque constante d'une figure masculine dans la peinture de genre contemporaine à sujet intimiste. La représentation de la domesticité du couple semble avoir été, même

pour les peintres de la vie moderne, incompatible avec le sens de la beauté auquel l'art aspire. La présence de l'homme d'*Intérieur*, la nudité partielle et inappropriée de la jeune femme ainsi que le décor sans ostentation bourgeoise – sont autant d'éléments qui transgressent la représentation conventionnelle de la domesticité.

²⁵² Armstrong, Carol. «Duranty on Degas : A Theory of Modern Painting», 1991, *op. cit.*, p. 73-100.

²⁵³ House, John. *Impressionism : Paint and Politics*, New Haven : Yale University Press, 2004.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 87.

Qu'on cherche à l'interpréter par la voie des sources littéraires ou par une modernisation de la scène de genre, il semble qu'on n'arrive pas, en bout de piste, à rendre parfaitement lisible la scène représentée par Degas. Pour Carol Armstrong²⁵⁵, l'œuvre contredit à la fois l'élaboration des intérieurs *informatifs* qu'aurait appréciés Duranty aussi bien que la restitution de circonstances explicatives empruntées à la narration littéraire. Le langage des gestes et de l'ensemble des déterminants physiques retient l'information plutôt qu'il ne la divulgue. D'une certaine façon, l'œuvre met en abîme les positions réalistes de Duranty.

3.5 *Intérieur* : quel intérieur au juste?

Dans un article relativement récent, l'auteur et conservateur allemand Felix Krämer²⁵⁶ soulève de nouveau le problème iconographique posé par *Intérieur*. Il essaie de le solutionner en rapprochant l'œuvre de Degas d'autres représentations d'intérieurs bourgeois du XIXe siècle. Pour Krämer, il est par exemple surprenant qu'aucun auteur n'ait porté attention à la lithographie n° 5 de la série des *Lorettes* de Paul Gavarni, et ce, en dépit de la surprenante ressemblance compositionnelle avec le tableau abondamment documenté de Degas. Cette lithographie²⁵⁷, dont le peintre possédait probablement une copie, avait été publiée dans *Le Charivari*²⁵⁸ le 2 octobre 1841 (figure 51). Elle représente une femme assise par terre sur une peau d'animal, jouant aux cartes et appuyant sa tête dans sa main droite. Ses yeux sont presque fermés dans une attitude pensive. Un homme au chapeau haut de forme, les mains enfoncées dans les poches de son pantalon et le regard sombre, se dresse dans l'embrasure d'une porte située derrière la jeune femme. Il la regarde. Non seulement cette femme et cet homme occupent-ils les mêmes positions l'un par rapport à l'autre que dans l'*Intérieur* de Degas, mais leurs attitudes sont relativement semblables et ils portent des vêtements contemporains, celui de la femme glissant sur son épaule gauche et révélant la fragilité de la nuque. L'épisode que décrit Gavarni renvoie à une scène de prostitution, la série des *Lorettes* faisant référence au quartier populaire de Paris, Notre-Dame de Lorette, où l'on pouvait se procurer les faveurs des filles de joie. La plupart des propriétaires de logements refusant de les héberger, les prostituées circulaient d'hôtel en hôtel et ne traînaient avec elles que peu d'effets.

²⁵⁵ Armstrong, 1991, *op. cit.*

²⁵⁶ Krämer, Mai 2007, *op. cit.*

²⁵⁷ Elle fait partie d'une série de lithographies qui fut très populaire en son temps.

²⁵⁸ *Le Charivari* est un périodique satirique parisien qui publie, entre autres, chaque jour un nouveau dessin. Ses publications s'étendent du 1^{er} décembre 1832 à août 1937. Voir le lien [En ligne] : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34452332k>. Page consultée le 7 juin 2012.

Figure 51. Paul Gavarni, *Les Lorettes*, lithographie n° 5 publiée dans *Le Charivari*, le 2 octobre, 1841.

Illustration retirée

Leurs maigres possessions pouvaient loger dans une petite valise laquelle devait contenir au moins un nécessaire à couture, puisque l'apparence était nécessaire à la réussite d'une transaction sexuelle. Le lieu impersonnel et simple où se développe la scène de Gavarni, ainsi que les instruments de couture et la valise, évoquent la chambre où Degas a choisi de placer ses personnages d'*Intérieur*. Il se peut cependant, comme le propose l'auteure Susan Sidlauskas²⁵⁹, que Degas ait pensé à une scène d'appartement. Durant les années

1860, l'artiste est certainement conscient des codes qui régissent les espaces d'habitation des différentes classes sociales et leur représentation dans l'imagerie populaire : l'emplacement par rapport à la rue, le nombre de fenêtres et de portes dont ils disposent, l'opulence ou la pénurie de décoration intérieure, etc. Ainsi, les appartements bourgeois se situaient au premier étage, juste au-dessus des commerces et présentaient des ouvertures en façade. Au deuxième, se trouvaient les appartements de la classe moyenne : dans les deux cas, les pièces destinées à la vie très intime comme les chambres étaient placées loin de la rue, vers l'arrière du bâtiment, mais aussi loin de l'air et de la lumière. À partir du troisième on pouvait trouver toutes sortes de petites gens et de marginaux, c'est-à-dire les acteurs pauvres, les artistes et les écrivains sans renom, les couturières et, bien entendu, les prostituées. Peut-on penser que l'*Intérieur* de Degas représente une telle pièce plutôt qu'un hôtel de passe? Peut-être, mais le décor n'évoque pas explicitement une chambre de la classe ouvrière. Si la pièce est d'aspect modeste - avec son plafond bas et son plancher dénudé - elle n'en possède pas moins certains raffinements de décor : le cadre doré du miroir et l'abat-jour de verre tiennent bien davantage du parloir bourgeois. Le col de dentelle et la pelote de fil sur la table, l'aiguille à broderie visible à l'intérieur de la boîte à ouvrage, suggèrent des activités domestiques plutôt que celles d'une couturière de métier. Comment peut-on alors justifier la présence du lit simple? Si Degas entendait représenter une prostituée à demi dénudée, pourquoi aurait-il évoqué un climat de dispute avec un client qui demeure, lui, entièrement vêtu? On revient alors à la chambre d'hôtel. Sinon, pourquoi le bonnet ainsi que le manteau auraient-ils été déposés sur le lit plutôt qu'accrochés dans un porte-manteau ou à l'entrée de l'appartement? Ici encore, il y a confusion : le décor réduit à sa plus simple

²⁵⁹ Sidlauskas, December 1993, *op. cit.*

expression et les vêtements épars suggèrent un endroit transitionnel en même temps que la boîte à ouvrage renvoie à une forme de vie quotidienne. Il est par ailleurs impossible de connaître avec certitude la classe sociale du couple même si le costume de l'homme suggère fortement qu'il s'agit d'un bourgeois. Le statut de la femme demeure ambigu parce qu'on ne la discerne pas dans son entier et parce que ses vêtements ont été en partie retirés. Faute de pouvoir trancher, on peut alors faire l'hypothèse, en concordance avec Susan Sidlauskas qu'*Intérieur* ne répond en rien à une visée réaliste, du moins telle qu'elle se formulerait dans le juste rendu d'un décor socialement codifié. Il s'agirait plutôt d'une élaboration parfaitement autonome, une mise en situation qui viserait d'abord et avant tout des effets expressifs.

3.6 Genres en conflit

Si, malgré la zone d'indétermination dans laquelle ils laissent l'interprète, les détails de l'aménagement d'*Intérieur* contribuent à l'expressivité de la scène, il en va de même de la structure du tableau. Une importante diagonale sépare le couple, constituée par la chemise blanche de la jeune femme, la boîte à ouvrage grande ouverte, le corset abandonné au sol et, finalement, par les vêtements de ville jetés sur le lit. À première vue, ces accessoires pourraient retracer, comme à rebours, les étapes successives d'un déshabillage. Mais la séquence se trouve perturbée par la présence du chapeau haut de forme déposé à l'autre extrémité de la pièce, ce détail suggérant que l'homme s'y trouve déjà depuis un bon moment et qu'il est probablement familier avec l'endroit. Parce que les deux figures sont séparées des attributs qui leur permettraient en principe de délimiter leur territoire propre, l'interprétation des rôles dévolus aux genres dans l'histoire demeure déroutante. Seule persiste une forme d'opposition psychologique : tandis que l'homme semble exprimer l'agressivité, la colère et le désir, la femme incarne la vulnérabilité, la victimisation et le rejet. La clarté s'oppose ici à l'ombre; le corps partiellement dénudé dénonce celui qui est complètement recouvert. Mais selon la Carol Armstrong²⁶⁰, l'exploitation par Degas des conflits de genres aurait commencé avec son intérêt pour la peinture d'histoire et pour la tradition davidienne, comme nous l'avons suggéré en analysant les *Petites filles spartiates*... Degas avait, nous l'avons vu, apporté des modifications qui rendaient caduque la formule classique du partage des rôles entre le masculin (actif) et le féminin (passif) et contribuaient à une relative opacité du tableau. Pour *Intérieur*, Degas se référerait une fois de plus à la composition davidienne. Mais, là encore, l'œuvre résiste à l'élaboration d'un récit interprétatif; les deux figures, dans leur impassibilité, ne nous racontent pas ce qui motive leurs

²⁶⁰ Armstrong, 1991, *op. cit.*

poses ni leur positionnement. Toutefois, elles ne souffrent pas d'une carence d'expressivité. On peut en effet considérer que le regard de l'homme se substitue à toute forme d'action et rend plausible la rigidité de son corps. Quant à la jeune femme, elle est présentée par Degas comme une véritable effigie du silence. Elle s'offre et se dérobe tout à la fois au regard de son partenaire. On peut donc suggérer que Degas a ici transposé la polarisation de la gestuelle davidienne dans l'action de regarder et dans celle de s'offrir comme objet du regard. La relation soulevée par ces rôles est, par conséquent, le vrai problème que pose l'œuvre.

La composition d'*Intérieur* semble également avoir emprunté au monumental tableau *Les Lictors retournant à Brutus les corps de ses fils* (1789) (figure 52) en inversant la position des protagonistes. Le personnage masculin, déporté à la droite du tableau, conserve le regard intense du héros davidien. La jeune femme à l'épaule dénudée vient occuper la place laissée libre par Brutus. Divisées en deux pôles qui opposent les genres, ces deux sources picturales inspirées de David mettent en scène des récits où s'agitent les conflits et les désirs, un peu à l'instar de ce que l'on pressent dans *Intérieur*.

Figure 52. Jacques-Louis David, *Les Lictors retournant à Brutus les corps de ses fils*, 1789.

Illustration retirée

Mais, dans le cas des toiles néoclassiques, les textes sources sont connus et la clé interprétative des œuvres réside dans leur titre, attestant d'un événement qui a eu lieu. La rhétorique gestuelle des deux peintures à sujets historiques de David a donc été abandonnée par Degas qui garde néanmoins, des compositions de David,

l'espace central qui sert à l'opposition des forces. Ainsi, dans *Les Lictors...*, l'angoisse, la colère et l'accablement provoqués par la violence de la décapitation des fils de Brutus se déplacent vers l'espace domestique occupé par les femmes où un panier à ouvrage laisse dépasser des pinces suggérant une forme d'agression. Dans *Intérieur*, ce déplacement n'est cependant pas narratif parce qu'il ne concerne pas un événement moteur d'un récit. La violence et la sexualité latentes de la relation entre les protagonistes semblent évoluer de façon plus diffuse au travers cet espace central activé par la boîte à ouvrage posée sur la table. Ce motif de la boîte, dont l'intérieur est ostensiblement exposé, paraît totalement déconnecté du reste de la

pièce et du récit qui se cherche. En transformant les mécanismes de la peinture d'histoire en une structure antirhétorique, Degas semble avoir saisi et voulu exprimer l'anti textualité fondamentale d'une traduction visuelle de la vie moderne.

Il faut ici reconnaître que, dans ses toiles du début des années 1860, Degas avait déjà commencé à rejeter la rhétorique des gestes et des têtes d'expression à laquelle les peintres avaient traditionnellement recours. Pour Sidlauskas²⁶¹ qui s'est amplement exprimée sur la question, dans *Intérieur*, Degas développe encore davantage les solutions de rechange qu'il ne l'avait fait auparavant pour *La famille Bellelli*, par exemple, et pour ses portraits de famille en général. Il expérimente de nouvelles façons de faire s'exprimer les physionomies et les corps sans recourir aux vieilles formules mises en place par le tableau à caractère narratif. Il conçoit également différentes façons de mieux incorporer les figures à leur décor, ce dernier jouant un rôle de premier plan dans la définition des caractères et des situations. Dans le cas d'*Intérieur*, on peut supposer que la boîte à ouvrage fait allusion à la vertu féminine et le corset, par contraste, à sa violation. Historiquement et picturalement, ce type de motif est généralement associé à une activité domestique féminine ou au métier de couturière. À titre d'exemple, *Le miroir brisé* de Greuze (vers 1762-1763) (figure 53) met en scène une jeune femme inconsolable qui, penchée au-dessus de son miroir brisé, tourne le dos à sa boîte à ouvrage. L'évident contraste entre le modeste contenu du panier et les dentelles desserrées du corsage de la jeune femme, envoient un message clair : le vice semble avoir ici triomphé de la vertu.

Figure 53. Jean-Baptiste Greuze, *Le miroir brisé*, Vers 1762-1763.

Illustration retirée

Dans *Intérieur*, Degas n'a aucunement recours à cet alibi moralisateur. Les accessoires participent à l'atmosphère générale de l'œuvre, aux contrastes de clair-obscur et aux les stratégies compositionnelles qui leur confèrent une expressivité en dehors de tout prétexte narratif. Les esquisses préparatoires suggèrent que Degas a d'abord eu l'intention de placer la boîte à ouvrage face au spectateur, offrant ainsi un accès direct à son contenu. Se ravisant, il la fait pivoter vers le dos de la jeune femme. Ce changement aura deux conséquences. Structuellement, la boîte semble dorénavant glisser vers le bas de la toile dans l'axe tracé par les orthogonales du tapis, circonscrivant ainsi une aire restreinte dans un intérieur qui apparaît beaucoup plus vaste.

²⁶¹ Sidlauskas, December 1993, *op. cit.*

Pour Sidlauskas, l'objet, avec ses angles droits, s'affirme d'autant plus²⁶² qu'il contraste avec la posture courbée de la jeune femme, ce qui contribuerait à suggérer son innocence. Degas aurait réussi à créer, en quelque sorte, une iconographie renouvelée de l'affliction féminine. Les solutions adoptées par l'artiste n'en comportent pas moins des dimensions inquiétantes, depuis la chambre plongée dans la pénombre jusqu'au corset, cet accessoire indispensable aux artifices féminins du XIXe siècle, dont la connotation sexuelle est incontournable et suggère une forme d'humiliation résolument moderne.

Pour John House²⁶³, *Intérieur* explorerait certains sous-entendus qui traversent et qui inquiètent la société du temps de Degas, notamment en ce qui a trait aux rapports changeants entre les rôles masculins et les rôles féminins. L'œuvre, comprise dans un petit groupe de peintures de genre datant de 1867 à 1873 et auquel se rattache aussi *Bouderie*, n'appartiendrait pas, cependant, à un ensemble cohérent ni à une phase distincte dans l'évolution de l'artiste. Degas s'y montre encore préoccupé des échanges entre les hommes et les femmes, même si les relations sont devenues difficiles à interpréter. La figure féminine est ici distinctement individualisée, contrairement aux danseuses, aux repasseuses et aux baigneuses qui vont peupler les œuvres de la maturité ; les physionomies et la gestuelle relèveront alors davantage du stéréotype²⁶⁴.

Intérieur concrétiserait donc un moment précis de l'évolution artistique de Degas, en relation étroite avec le développement de la peinture contemporaine. Il faut penser que l'artiste arrive à un tournant décisif où, après avoir été tenté par l'exploitation de sujets historiques²⁶⁵ ou à l'antique, basés sur des sources littéraires - il clôt la décennie de 1860 en abordant de manière purement visuelle les grands thèmes de la modernité qui vont dorénavant l'occuper. L'œuvre est singulière parce qu'elle invite et refuse simultanément l'expectative d'une solution narrative, sa structure visant plutôt à intensifier les effets psychologiques dérangeants et, ce, dans le but de provoquer l'engagement du spectateur. C'est ainsi que Degas repousse les stratégies à visées moralisantes comme celle de Greuze dans *Le miroir brisé* ou encore celle, plus contemporaine, du peintre victorien William Holman Hunt, dans *The Awakening Conscience* (1853) (figure 54). Degas semble, quant à lui, avoir délibérément supprimé une lisibilité trop facile que se livrerait dans les détails. Il est par exemple impossible d'identifier avec certitude le reflet du miroir - tel

²⁶² *Ibid.*, note 78, p. 690.

²⁶³ House, 2004, *op. cit.*

²⁶⁴ Edmond de Goncourt, qui décrira les repasseuses de Degas en 1874, dira de leurs gestes qu'ils sont des réflexes animaliers comme ceux de se gratter, de bâiller ou de s'effondrer d'épuisement.

²⁶⁵ Tel que l'auteur Theodore Reff le comprend : Reff, Theodore Franklin. «Three Great Draftmen», *Degas : The Artist's Mind*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1976, p. 49.

que l'avance Sydney Geist²⁶⁶ - et le contenu exact de la boîte à ouvrage, et ce que représentent les cadres sur le mur. Par ailleurs, la relative parcimonie du décor mine dans une certaine mesure la spécificité historique de la scène, contrairement à celle de Hunt, qui est irrémédiablement rattachée à une tradition culturelle précise. La signification des attributs de chacune des deux figures s'en trouve significativement altérée : par exemple, Degas n'accorde pas au corset - élément le plus potentiellement chargé de connotations sexuelles - une importance aussi grande que celle consacrée à la boîte à ouvrage, tel que le démontrent ses nombreuses altérations en cours d'exécution. Cette boîte détient-elle la clé narrative de l'œuvre ? La question reste en suspens. Nous avons vu à quel point les détails retenus par l'artiste, dans leur ensemble, ne peuvent pas correspondre terme pour terme à une quelconque source littéraire et que les tentatives de résolution par le biais de l'iconographie demeurent insatisfaisantes.

Figure 54. William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853.

Illustration retirée

Roy McMullen pense que la seule conclusion que l'on puisse tirer de l'analyse iconographique d'*Intérieur* est que l'œuvre, qui se passe de toute narration, se résume à une pièce montée par son auteur, «a dumb show»²⁶⁷, dont le personnage masculin ne serait nul autre qu'un collègue et ami, Henri Michel-Lévy. Quant à Susan Sidlauskas, elle maintient que, s'il existe un thème dominant dans *Intérieur*, il doit concerner le régime de la sexualité au sein de la haute bourgeoisie contemporaine. Pour cette auteure, l'œuvre ne se résout pas en cherchant à élucider une série d'indices anecdotiques. Elle n'a pas pour thème un viol ni la nuit de noce de Thérèse et de Laurent. Son ultime sujet concerne l'anxiété qui naît des rapports de genres, un sentiment que vient intensifier la subversion des structures picturales traditionnelles. Elle a été imaginée et produite par Degas durant l'une des périodes les plus instables de l'histoire de la bourgeoisie et des valeurs qu'elle pouvait attacher à la vie privée. Elle offre l'une des plus riches intersections entre les subjectivités féminine et masculine telles qu'elles se définissent dans l'espace domestique. Degas ne s'intéresse pas à l'histoire qui unit les deux figures. Donald Kuspit²⁶⁸ précise que par une approche que l'on pourrait qualifier de *proto symboliste*, oscillant

²⁶⁶ Geist, October 1976, *op. cit.*

²⁶⁷ McMullen, 1984, *op. cit.*, p. 160.

²⁶⁸ Kuspit, Donald Burton. «Between Solitude and Intimacy : Edgar Degas and the Realism of Illusion», *Arts Magazine*, vol. 63, n° 7, March 1989, p. 58-62.

entre l'évocation d'une réalité supérieure et l'invitation à un véritable déchiffrement, il met l'accent sur les émotions - qu'il amène à leur apothéose - que génèrent les impasses relationnelles d'un couple tenaillé. Ces émotions sont presque aussi palpables qu'un objet figurant dans la scène. Elles dominent l'ensemble de la représentation et n'émanent pas uniquement des figures. Pour Theodore Reff, c'est peut-être ce qui aura captivé l'attention du peintre dans le passage de *Thérèse Raquin* dont il se serait inspiré. *Intérieur* serait la projection des profondes angoisses de Degas envers l'institution du mariage et envers la relation malaisée qu'elle instaure entre les deux sexes. D'ailleurs le tableau met un point final à la séquence des peintures d'inspiration historique dans lesquelles Degas a mis l'emphasis sur le caractère conflictuel des rôles féminins et masculins. Pour l'une des premières fois de sa carrière de peintre, il s'engage sans compromis dans les thèmes de la vie contemporaine. John House pense qu'il serait par ailleurs erroné et limitatif de mettre ces œuvres en relation avec la vie privée de l'artiste et de supposer que Degas ait voulu exprimer ses propres difficultés relationnelles avec les femmes ; un tel questionnement aurait quelque chose d'anachronique puisque cette forme de dimension confessionnelle n'émergera qu'à la toute fin du XIXe siècle, dans l'imagerie de Munch par exemple. *Intérieur* représente plutôt, jusqu'à un certain point, une intervention dans les débats artistiques et sociaux qui secouent la seconde moitié du XIXe siècle et n'illustre en aucun cas de manière topique la disharmonie sexuelle, l'adultère ou la chute des valeurs familiales dans les milieux bourgeois aisés du temps. Le décor que propose *Intérieur* est, en ce sens, très proche des environnements d'Émile Zola, même si le tableau rejette la lisibilité et la cohérence des intrigues amoureuses dont ils dépendent. L'œuvre manifesterait plutôt la grande différence entre la littérature réaliste contemporaine et la peinture, dont le pouvoir évocateur se passe de mots. Theodore Reff reconnaît ici la grande supériorité de la manière de Degas sur la tradition littéraire réaliste, ce qui justifie amplement pour lui le commentaire de Georges Grappe pour qui *Intérieur* figure «Parmi ces chefs-d'œuvre, le chef d'œuvre.»²⁶⁹

²⁶⁹ Loyrette, 1988, *op. cit.*, p. 143. Voir également la note 1, page 146. Aussi cité dans Reff, 1976, *op. cit.*, p. 200.

Illustration retirée

Figure 55. Edgar Degas, *Danseuse ajustant son chausson*, 1880-1885.

Chapitre 4. Ces femmes qu'on observe au passage ...

«On m'appelle le peintre des danseuses.
On ne comprend pas que la danseuse a été pour moi
un prétexte à peindre de jolies étoffes et à rendre des mouvements.»²⁷⁰
Edgar Degas

À partir de 1870, Degas délaisse les mises en scène de petits drames bourgeois dans lesquels il semblait vouloir canaliser ses ambitions réalistes pour exploiter quelques motifs de prédilection²⁷¹ qui vont faire sa réputation de peintre de la vie moderne. À l'instar des impressionnistes avec lesquels il s'apprête à exposer²⁷², il se fait le chroniqueur du Paris haussmannien en croquant sur le vif, comme si ses déambulations les lui livraient au passage, des moments de cette activité urbaine ou se redéfinissent, entre temps de travail et temps de loisirs, les rapports de classes et celles de *gender*. Univers de spectacle pour société de consommateurs, la métropole française n'est pas seulement un réservoir de sujets inédits : elle impose des points de vue et un traitement pictural qui s'ajustent aux nouvelles conditions socioéconomiques et qui nécessitent le désapprentissage des vieilles recettes artistiques. Alors que des collègues comme Monet et Renoir privilégient les vues à distance qui dissolvent les silhouettes dans les effets atmosphériques et appellent une touche divisée pulvérisant le ton local, Degas privilégie une vision rapprochée qui, faisant irruption dans des espaces intérieurs, décentre et comprime les compositions et livre des corps fragmentés nécessitant une révision des formules traditionnelles du dessin.

Degas abandonne donc le genre de situation qu'il semblait vouloir exploiter avec *Intérieur*, une forme de drame contemporain dont on s'épuise encore à chercher le scénario manquant et où les individus représentés s'efforcent à jouer des rôles. Les personnages des deux sexes, naturellement enclins chez lui à se boudier ou à se chercher noise, ont majoritairement cédé la place à des figures de femmes surprises dans l'exercice d'un métier. Leurs postures et leurs gestuelles sont commandées par l'exécution de tâches familières et répétitives, faisant appel à leur résistance et à leur endurance corporelles plutôt qu'à leur capacité d'expression. Ces

²⁷⁰ Volland, Ambroise. *Degas 1834-1917*, 10e édition, Paris : G. Crès, Coll. «Artistes d'hier et d'aujourd'hui», 1924. Cité dans : Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-Août 1975, p. 40, note 271.

²⁷¹ Les danseuses furent sans aucun doute le sujet de prédilection de Degas. Elles sont répertoriées dans le volumineux et très complet catalogue de Paul-André Lemoisne. On n'en compte pas moins de six cents, esquissées, pastelées, photographiées, sculptées ou peintes. Paul-André Lemoisne a également inventorié vingt-quatre œuvres de modistes, vingt-sept blanchisseuses - dont seulement neuf représentent des buandières et dix-huit des repasseuses, que Degas a réalisées de 1869 à 1902. Lemoisne, Paul-André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1947.

²⁷² Sa nouvelle production justifie son rattachement au groupe des Impressionnistes qui, au cours de la décennie 70, s'intéresse particulièrement au Paris moderne.

femmes représentent des types et non des individualités. Nous retiendrons, dans cette production de la maturité qui a valu à Degas sa réputation, les danseuses, les blanchisseuses²⁷³ et les modistes, auxquelles l'artiste a consacré de véritables séries dont certaines s'étalent sur une très longue période. Les métiers - au demeurant fort variés dans leurs difficultés techniques et dans leurs conditions d'exercice - que pratiquent ces femmes sont néanmoins étroitement liés à la nouvelle économie bourgeoise, aux valeurs qu'elle défend comme aux problèmes qu'elle refoule. Dans l'imaginaire collectif, tel qu'il se révèle à l'époque par diverses formes de représentations non seulement textuelles (écrits de fiction, rapports et enquêtes de nature médicale ou juridique) mais aussi visuelles (peinture de salon, photographies, caricatures, illustrations diverses dont certaines à saveur pornographique), ces travailleuses sont en général perçues comme des êtres insouciantes et à la morale ambiguë, prêtes à répondre à la moindre sollicitation sexuelle. On doit à quelques historiens d'art révisionnistes, notamment à Eunice Lipton²⁷⁴, d'avoir questionné la résonnance idéologique des productions de Degas en les resituant dans le réseau des nombreuses représentations d'époque fantasmant sur les travailleuses. Pour une société bourgeoise exaltant, avec la famille, l'accumulation et la transmission de la richesse, un labeur féminin qui s'exerce hors du foyer et dans des conditions trop souvent précaires possède un caractère foncièrement scandaleux²⁷⁵ qu'on impute trop facilement à l'immoralité foncière des personnes l'exerçant. Quant au peintre qui nous occupe, nous allons découvrir que son traitement de ces sujets est complexe, pour ne pas dire à l'occasion, carrément paradoxal, et qu'il mobilise à la fois des dispositions personnelles et un conditionnement de classe. Si les sujets retenus par Degas sont d'abord pour lui une façon de contester la tradition artistique en explorant des procédés compositionnels et des effets chromatiques inédits, le peintre n'en jette pas moins un regard lucide sur la société de son temps. Nous nous intéresserons surtout, dans la perspective de ce mémoire, aux transformations radicales qu'opèrent les œuvres de la maturité par rapport à la structure d'opposition entre le

²⁷³ Le terme *blanchisseuse* couvre les corps de métiers des buandières, des repasseuses et des modistes tel que défini par Eunice Lipton : Lipton, Eunice. *Looking into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley : University of California Press, 1986. Voir la note 3 de la page 210. Voir également la note 31 de la page 212.

L'ensemble du chapitre concernant les blanchisseuses avait déjà été couvert dans : Lipton, Eunice. «The Laundresses in Late Nineteenth-Century French Culture : Imagery, Ideology and Edgar Degas», *Art History*, vol. III, September 1980, p. 296-310.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Pour en connaître davantage sur la représentation des comportements sexuels en France au XIX^e siècle, voir : Clayson, Susan Hollis et coll. *Modernism and Modernity : the Vancouver Conference Papers*, Halifax : Nova Scotia College of Art and Design, 1983. Voir aussi : Clayson, Susan Hollis. *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*. Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 1985 ; Clayson, Susan Hollis. *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven : Yale University Press, 1991.

féminin et le masculin qu'avait privilégiée la production antérieure. Dans les séries de femmes au travail, la figure masculine est à toutes fins utiles évincée de la représentation pour investir, par un basculement à 90 degrés, le point de vue du peintre/spectateur²⁷⁶. Cela implique-t-il un renforcement ou un renversement des rapports de pouvoir que mobilise, pour les contemporains de Degas, la représentation des femmes au travail? Comment cet intérêt porté au dispositif de la représentation permet-il d'intégrer, sans leur donner la priorité absolue qu'une histoire de l'art moderniste leur a traditionnellement réservée, les autres innovations formelles qui ont fait la réputation de Degas : fragmentation des motifs et aplanissement de l'espace, avènement d'un dessin incisif sensible aux reprises et aux inflexions rythmiques, couleur arbitraire que le médium du pastel dépose en surface, comme si le traitement et l'objet de la représentation étaient en train de se séparer?

4.1 Femmes au travail dans la cité et fantasmagorie bourgeoise

Au moment où Degas commence à s'y intéresser, le ballet est devenu un genre de divertissement mineur très éloigné du grand art mis à l'honneur par le romantisme. Les danseuses, très populaires à l'époque, étaient recrutées davantage pour leurs attraits physiques que pour leur talent artistique. Étant perçues comme sexuellement indépendantes, elles incarnaient le type même de femmes suscitant toutes les passions et tous les fantasmes. *L'Opéra Garnier*²⁷⁷, où ont lieu les représentations de ballet, est d'abord et avant tout un endroit de rencontre, au décor faste et impressionnant, de la haute société parisienne. On y retrouve un foyer où les danseuses se réchauffent et socialisent - avant, pendant et après les représentations - avec un groupe sélect d'abonnés masculins qui ont un libre accès à l'arrière-scène. Une galerie supérieure à oculi, dissimulée dans l'exubérant décor du plafond, facilite le voyeurisme des beaux Messieurs qui ne désirent pas être reconnus alors qu'ils observent discrètement les membres du corps de ballet.

L'imagerie populaire et même la peinture de genre exposée aux Salons s'amuse régulièrement de cette situation. Les épisodes où des danseuses, en apparence pures et innocentes, sont entourées de protecteurs intéressés à leurs faveurs abondent à l'époque. On en trouve un exemple probant avec *Les coulisses de l'Opéra de Paris*, œuvre réalisée en 1889 par le

²⁷⁶ On doit tout particulièrement à Carol Armstrong d'avoir fait ce constat : Armstrong, Carol. *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago : University of Chicago Press, 1991.

²⁷⁷ Le 28 octobre 1873, le vieil Opéra - qui servait de salle de spectacles provisoire à Paris depuis 1821 - est entièrement détruit dans un incendie. Pour plus de détails, voir l'article de : Browse, Lillian. «Degas's Grand Passion», *Apollo*, vol. 85, Février 1967, p. 104-114.

peintre mondain Jean Béraud (figure 56), qui reprend des formules depuis un bon moment exploitées par les illustrateurs de revues à la mode et tel que Eunice Lipton le développe dans son chapitre II d'un des volumes les plus importants sur la question des danseuses de Degas «At the Ballet : The Disintegration of Glamor»²⁷⁸.

Figure 56. Jean Béraud, *Les coulisses de l'Opéra de Paris*, 1889.

Illustration retirée

Ce dernier fait voir, avec l'envers du décor, le genre de transactions auxquelles on se livrait dans l'arrière-scène de l'Opéra. Le tableau montre en effet des membres du Jockey Club, le plus souvent des nobles en perte de prestige politique, de pouvoir et d'autorité, courtiser

des jeunes ballerines auxquelles ils sont en mesure d'assurer, moyennant des faveurs de nature sexuelle, une forme de patronage et un supplément de revenus. Les commentaires d'époque vont dans le même sens et révèlent à quel point la disponibilité apparente des danseuses intéressait bien davantage le public que leur véritable compétence artistique. Il arrivait même que l'on exagère leur situation de pauvreté ou leur héritage génétique douteux (surtout lorsque les parents appartenaient au milieu du spectacle) pour expliquer leur comportement vénal. Malheureusement, il n'existe pas de rapports administratifs sur les véritables conditions de travail des ballerines ou sur leur état de santé – comme on en trouve pour d'autres corps de métiers, incluant les prostituées. Quelques données éparses nous apprennent cependant que leur salaire était chèrement gagné, ce qui laisse entendre qu'elles consacraient de longues heures à l'entraînement et aux répétitions. Leur métier leur accordait cependant une certaine forme d'indépendance financière auxquelles les représentations du temps préfèrent ne pas trop s'intéresser pour exploiter l'image de femmes vulnérables et sexuellement disponibles.

On doit aussi à Eunice Lipton²⁷⁹ de s'être particulièrement intéressée aux blanchisseuses et les repasseuses, auxquelles Degas allait aussi consacrer plusieurs œuvres, constituaient la plus importante main d'œuvre féminine travaillant à Paris. On voyait les premières déambuler partout en ville, d'imposants ballots de linge appuyés sur la hanche. Jupes retroussées, à une époque où le sous-vêtement et la culotte n'existaient pas encore comme composante vestimentaire chez les pauvres, elles s'attiraient facilement la réputation de femmes faciles. Le fait qu'elles puissent se

²⁷⁸ Lipton, 1986, *op. cit.*, p. 73-115.

²⁷⁹ Lipton, Eunice. «Images of Laundresses : Social and Sexual Ambivalence», *ibid.*, p. 116-130.

rendre chez les clients et qu'elles aient accès aux *dessous* de l'intimité bourgeoise, n'était pas pour rien dans la fascination mêlée d'angoisse que suscitait leur métier dans l'imaginaire collectif. Si les déambulations urbaines des blanchisseuses étaient associées à une forme de disponibilité sexuelle, il en allait de même des espaces de travail destinés au traitement du linge. Les fenêtres et les portes des buanderies étaient en effet continuellement ouvertes à cause de la chaleur suffocante qui y régnait; on pouvait y apercevoir les ouvrières à demi vêtues s'affairant dans une atmosphère saturée d'humidité.

Différents rapports concernant les conditions de travail et l'état de santé des blanchisseuses et des repasseuses révèlent les contraintes et les problèmes liés à ces métiers. Le quart de corvée des blanchisseuses était long : elles travaillaient de quinze à dix-huit heures par jour, débutant vers 5h00 et terminant vers 23h00²⁸⁰. Elles devaient malgré tout se considérer chanceuses d'avoir trouvé une place dans un secteur où le taux de placement était faible. À la buanderie, elles devaient parfois se battre entre elles pour disposer d'un espace de travail fonctionnel. Les repasseuses, dont la besogne consistait en gestes répétitifs et ennuyeux, maniaient leur fer dans une atmosphère insalubre. Quatre-vingt-dix pour cent d'entre elles habitaient un deux pièces, dont l'une était utilisée pour le travail et l'autre pour dormir. La plupart du temps, il n'y avait pas de cuisine et elles préparaient leur nourriture au milieu du linge, ce qui créait un milieu favorable à la contamination. Les blanchisseuses et les repasseuses étaient souvent malades. Elles souffraient d'inflammations de la gorge et de l'abdomen et elles étaient fréquemment atteintes de bronchite et de tuberculose. La monotonie des tâches et la longueur des heures de travail expliquaient une forte propension à l'alcoolisme. En plus, la rémunération pour ce travail ingrat était insuffisante. Les rapports contemporains indiquent que les dépenses annuelles de ces ouvrières du linge, même réduites au minimum, dépassaient souvent ce qu'elles gagnaient. On ne devait alors pas s'étonner que certaines d'entre elles se soient adonnées à la prostitution pour arrondir des fins de mois difficiles.

Pourtant, et toujours selon Lipton, les témoignages contemporains ont très souvent tendance à occulter cette situation et à en effectuer une sorte de détournement fantasmatique plutôt qu'à la dénoncer. L'imagerie populaire, la photographie et même la peinture de genre présentent le plus souvent les blanchisseuses et les repasseuses comme des femmes aguichantes qui se laissent observer et aborder sans aucune difficulté, comme si leur occupation n'était qu'un prétexte à une suite d'épisodes de séduction. Échappant à la domesticité bourgeoise qui servait officiellement d'écrin à l'épouse et à la mère vertueuse, l'ouvrière était ainsi livrée au

²⁸⁰ Lipton, Eunice, *op. cit.*, 1986, p. 130.

voyeurisme public et à la projection érotique, que son accessibilité sexuelle ait été bien réelle ou largement imaginée (figure 57).

Figure 57. Anonyme, *Repasseuse*, Vers 1875.

Illustration retirée

Cette projection ne pouvait en effet servir qu'à apaiser le sentiment de culpabilité du bourgeois envers l'ouvrière exploitée en même temps qu'elle en rationalisait l'exploitation. Dès le XVIIIe siècle, la littérature pittoresque représentait les

blanchisseuses comme des coquettes, dont les âmes n'étaient pas aussi propres que le linge passé entre leurs mains. Il n'était pas rare, dans l'imagerie populaire et la caricature, de voir s'échapper un homme à peine rhabillé de la chambre d'une repasseuse. De 1865 à la fin du XIXe siècle, les blanchisseuses et les repasseuses figurent aussi bien dans les illustrations de journaux comme *Le charivari* que sur des calendriers ou des cartes d'affaire à teneur carrément pornographique. On les retrouve aussi aux Salons officiels ou elles comptent parmi les motifs les plus prisés du public. Les repasseuses, qu'on représente comme des jeunes femmes élégantes et enjôleuses, ont surtout la cote. Dans *Le Journal Amusant* du 2 mars 1867²⁸¹, on voit des blanchisseuses rencontrer chez

eux de riches bourgeois, admirer des objets de luxe dans une vitrine ou danser avec abandon dans les bals publics. De toute évidence, elles font, tout comme les danseuses, partie de la *racaille* (figures 58 et 59).

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 59. Anonyme, *Repasseuse*, 1873.

Figure 58. Édouard Menta, *La blanchisseuse*, 1896.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 118.

Même les écrivains et les artistes novateurs qui vont, dans la deuxième moitié du siècle, utiliser le thème de l'ouvrière pour exprimer une attitude critique face à la société et à la tradition, n'ont pas nécessairement réussi à s'extirper de tout préjugé. Un auteur comme Émile Zola est un bon exemple. Alors qu'il se montre concerné, dans une prose moralisatrice et un peu prosélyte, par les conditions dans lesquelles vivent les blanchisseuses et par les ravages que causent chez elles les abus d'alcool, il ne peut pas résister à décrire leurs habitudes sexuelles avec quelques détails émoustillants. Dans la veine réaliste, Honoré Daumier est peut-être le seul à avoir produit une image respectueuse de l'ouvrière urbaine : sa célèbre blanchisseuse²⁸², gravissant les escaliers de la Seine en tenant son enfant par la main, est une mère attentive au corps alourdi par l'effort (figure 60).

Figure 60. Honoré Daumier, *La blanchisseuse*, 186[3 ?].

Figure 61. Pierre-Auguste Renoir, *La blanchisseuse*, 1877-1879.

Illustration retirée

Illustration retirée

Quelques impressionnistes comme Camille Pissaro, Alfred Sisley et Auguste Renoir s'intéresseront brièvement aux ouvrières du linge comme à d'autres types parisiens confirmant leur engagement envers le sujet moderne (figure 61). Mais leur intérêt prépondérant

pour les effets d'atmosphère qui émanent du monde embué des repasseuses finit par produire une autre forme de détournement, cette fois-ci de nature esthétique: on ne trouve pas chez eux, pas plus d'ailleurs que chez des peintres comme Meissonnier et l'Hermite, des blanchisseuses s'adonnant à de durs labeurs. Elles continuent de séduire, au moins virtuellement, le spectateur devant lequel elles s'exposent.

Pour Lipton, les modistes constituent une autre catégorie de travailleuses stimulant l'imaginaire collectif auxquelles Degas s'est intéressé. Ces femmes de métier représentaient une menace sociale différente. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les modistes sont en effet de

²⁸² Connecté à Daumier par les critiques contemporains, Degas s'est sans aucun doute référé à cette image comme source de quelques-unes de ses blanchisseuses. L'auteure Carol Armstrong indique que la série des musiciens à l'orchestre de Degas dérive également de l'imagerie de Daumier. Armstrong, 1991, *op. cit.*, p. 139-141.

moins en moins faciles à distinguer des bourgeoises dont elles empruntent la tournure, l'allure et les manières. Il est vrai que leurs déambulations dans les rues de Paris, boîte à chapeau sous le bras, les livrent comme les blanchisseuses à la convoitise de promeneurs masculins, surtout lorsqu'elles s'attardent dans les cafés. Pourtant, la modiste est une professionnelle fière de ses réalisations. Une série d'articles publiés par le journaliste Charles Benoist²⁸³ nous apprend que ces reines de l'aiguille se divisaient en trois groupes, les apprenties, les tailleuses de tissus et les ouvrières de la finition, mais que toutes trois se considéraient comme privilégiées par rapport à d'autres travailleuses parce qu'elles s'identifiaient aux propriétaires de boutiques dont elles se sentaient les associées. Pourtant, leurs conditions de travail étaient médiocres : les échoppes n'étaient pas suffisamment chauffées, la nourriture était inadéquate et Benoist rapporte que les modistes perdaient souvent l'appétit. Elles besognaient jusqu'à vingt heures par jour durant les saisons d'affluence. La mode étant question d'affaires saisonnières, les modistes pouvaient se retrouver sans salaire de trois à quatre mois par année, ce qui en forçait quelques-unes à recourir à la prostitution. La littérature populaire sur les modistes se plaît une fois encore à occulter leurs conditions. Alors que, fières de leurs compétences, les modistes n'arrivent pourtant pas à en tirer un revenu décent, l'imaginaire bourgeois préfère insister sur leur convoitise et sur l'envie qu'elles ont d'accéder au statut de leurs clientes : d'où leur facilité *naturelle* à se laisser séduire par leurs maris. Une peinture de James Tissot, *La demoiselle de Magasin* (1883-1885), qui exalte les rituels de la consommation faisant la réputation de Paris, met en vedette une vendeuse de mercerie laissant sortir une cliente que le tableau ne montre pas et qui pourrait, exceptionnellement, occuper la position du peintre/spectateur (figure 62).

Figure 62. James Tissot, *La demoiselle de Magasin*, 1883-1885.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 63. Jean Béraud, *La modiste sur les champs Élysées*, 1902.

²⁸³ Lipton, Eunice, 1986, *op. cit.* Eunice Lipton cite Charles Benoist en page 160 : Benoist, Charles. *Les ouvrières de l'aiguille à Paris notes pour l'étude de la question sociale*, Paris : L. Chailley, 1895.

Ce qu'il révèle, par contre, à travers la vitrine, c'est un personnage masculin attirant l'attention d'une autre vendeuse qu'il distrait de ses tâches. Toute la fantasmagorie bourgeoise s'exprime là dans son incapacité à traiter du travail des femmes et de leur apport à l'économie autrement que sous le mode de transactions sexuelles. La force des préjugés est telle que la déambulation des modistes, jupons retroussés et boîte à chapeaux sur la hanche, comme on la voit dans *La modiste sur les Champs-Élysées* (non datée) de Jean Béraud (figure 63), correspond au même stéréotype que celui utilisé pour les blanchisseuses. L'homme moderne qui circule en ville est un flâneur se délectant du spectacle des rues; les travailleuses qu'il croise, elles, ne semblent avoir accès qu'à la condition de péripatéticiennes.

4.2 Degas entre en scène

Comment situer, dans cette conjoncture, la résonance particulière des représentations de Degas et ce qu'elles nous apprennent de son rapport aux femmes, un rapport qu'il avait jusqu'ici exprimé en termes de conflit entre un pôle féminin et un pôle masculin de l'image? Cette structure d'opposition bilatérale²⁸⁴ est maintenant disparue. Si les silhouettes tronquées de quelques personnages masculins (abonnés, maîtres de ballet et musiciens, clients, promeneurs) font une apparition occasionnelle dans les espaces de travail des femmes (figures 64, 65 et 66), ils y opèrent moins comme des clés de narration que comme des éléments de décor auxquels ils ajoutent un supplément de réalisme : un donné visuel dont l'artiste paraît rendre compte, sans jugement, sur le mode du constat.

Figure 64. Edgar Degas, *Ballet à l'Opéra de Paris*, 1877.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 65. Edgar Degas, *Le Café-concert des Ambassadeurs*, 1876-1877.

²⁸⁴ Armstrong, 1991, *op. cit.*

Figure 66. Edgar Degas, *Répétition de ballet*, Vers 1876.

Illustration retirée

L'instance masculine essentielle au dispositif des œuvres de jeunesse est maintenant passée hors du champ de la représentation pour rejoindre le point de vue du peintre/spectateur, un point de vue que divers procédés compositionnels contribuent à accentuer. Avant d'aborder les aspects formels et idéologiques de ces

nouvelles mises en scène qui permettent désormais à Degas, promeneur et observateur actif de femmes au travail, d'occuper la position précédemment dévolue à ses personnages masculins, rappelons qu'en traitant des danseuses, des blanchisseuses et des modistes, l'artiste a définitivement délaissé l'individu pour le type selon Eunice Lipton²⁸⁵. Contrairement aux portraits très sensibles qu'il nous a livrés des femmes de son milieu, portraits dont *La famille Bellelli* nous offrait un excellent exemple, Degas préfère ici la généralisation. Les traits de ses femmes au travail demeurent souvent vagues et, surtout, psychologiquement indéchiffrables; l'artiste évite l'exploitation de la joliesse et les minauderies qui, dans l'imagerie populaire du temps, permettaient aux fantasmes bourgeois d'opérer. Faut-il voir là une attitude critique de l'artiste face aux préjugés de sa propre classe et aux conditions de vie des danseuses? Degas, de plus en plus tenté par les formules de la caricature et de la physiognomonie, prend carrément à rebours les canons de la beauté classique qu'il avait lui-même commencé à esquisser dans *Petites filles spartiates*... Ainsi, certains visages de danseuses, avec leurs mentons pointés vers le haut, affichent les traits carrément simiesques qui auraient bien convenu à des criminels : de telles caractéristiques suggèrent à tout le moins que les danseuses appartiennent à des milieux hasardeux et de faible moralité. On peut alors se demander, devant ces jeunes filles qui font *la bête humaine*, si Degas s'apitoie sur leur sort ou si, à l'instar de ses contemporains, il a besoin d'exorciser la menace sociale qu'elles peuvent représenter en utilisant des moyens mieux ajustés à la sensibilité moderne. Les critiques du temps semblent avoir saisi toute l'ambivalence de sa démarche... à moins que ce ne soit leur propre malaise qu'ils expriment à leur insu. Joris Karl Huysmans, le plus fin et le plus imaginaire des critiques de Degas, écrit en 1880 des blanchisseuses : «Et combien sont charmantes, parmi elles, charmantes d'une beauté spéciale, faite de salauderie populacière et de grâce! Combien sont ravissantes, presque divines, parmi ces

²⁸⁵ Lipton, *op. cit.*, «The Bathers : Modernity and Prostitution», p. 151-186.

souillons qui repassent ou portent le linge [...]»²⁸⁶ En 1924, quelques années après la mort de Degas, Gustave Coquiot²⁸⁷, probablement le plus *méchant* des supporters de l'artiste, conviendra que ses blanchisseuses, vieilles et jeunes, étaient d'abord et avant tout des femmes négligées dans leur accoutrement, contrairement à ce que semblait en penser le public.

Au-delà des *museaux populaires*, fortement connotés idéologiquement, il semble que Degas ait surtout été attiré par le type de gestuelle relevant de l'exercice des métiers, une gestuelle perçue comme spécifiquement moderne en ce qu'elle est davantage liée aux conditions socioéconomiques du présent plutôt qu'à la tradition artistique. Ces gestes, qu'aucune idée, aucune émotion ne vient subsumer²⁸⁸, renvoient d'abord et avant tout aux résistances du corps : ils entraînent la fatigue et l'éreintement. On notera en particulier que les hors scène de la danse à l'Opéra permettent justement d'éviter le potentiel narratif qu'aurait pu offrir la représentation des spectacles de ballet en tant que tels. Degas s'inscrit bien ici dans la lignée d'artistes comme Daumier qui parodiait le drame à l'antique en insistant sur ses jeux de coulisses, ou encore comme Millet, qui avait troqué les héros classiques ou bibliques pour des paysans harnachés à leurs sillons. Degas aborde cependant ses sujets avec une froideur toute clinique, une prise de distance étrangère à la génération précédente et à ses formes d'engagement social. Certes, Degas *le réaliste*²⁸⁹ n'aura pu s'empêcher de remarquer les bouteilles de vin qui, dans les buanderies, traînent parmi les réservoirs d'eau et les fers ; mais il les associe à la trivialité du quotidien plutôt qu'à une tare ou à une dégénérescence, comme l'aurait préféré un Émile Zola. Ici encore, c'est d'abord dans son opposition à la tradition que se manifeste le plus clairement l'attitude critique du peintre. Certaines de ses remarques, notamment dans les lettres à ses amis, laissent entendre que Degas trouvait une forme de beauté émouvante dans les sujets dont il traitait ; il paraissait entre autres attiré par la compétence professionnelle et par l'efficacité des gestes de métier résultant d'un long apprentissage, un type de performance qui n'était pas étrangère à celle de l'artiste lui-même et qui allait se manifester chez lui dans une suite d'inventions formelles et d'expérimentations techniques.

²⁸⁶ *Ibid.* Huysmans est cité par Eunice Lipton en page 140. Voir la référence originale : Huysmans, J. K. et Patrice Locmant (2006). «L'Exposition des Indépendants en 1880», *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris : Bartillat, p. 2 sur Degas.

²⁸⁷ *Ibid.* Gustave Coquiot est cité par Eunice Lipton en page 140. Voir la référence originale : Coquiot, Gustave. *Degas*, 3e édition, Paris : Librairie Ollendorff, Coll. «Bibliothèque d'art», 1924, p. 125-126.

²⁸⁸ Joris Karl Huysmans indiquera, en 1880 dans son recueil *L'Art moderne*, que ce manque de pensées relève de l'imbécilité : Huysmans, Joris-Karl. *L'Art moderne*, Paris : G. Charpentier, 1883. Nous nous familiariserons davantage avec cet écrivain et critique au chapitre 5 de ce présent mémoire.

²⁸⁹ Armstrong, 1991, *op. cit.*, «Duranty on Degas : A Theory of Modern Painting», p. 73-100.

On a depuis longtemps reconnu que la modernité de Degas ne dépendait pas uniquement de ses choix de sujets. C'est en effet dans la structure particulière de ses représentations, dans le rapport que ses femmes au travail entretiennent avec leur espace et avec le spectateur, qu'elle s'exprime de la manière la plus forte et la plus originale. Alors que le peintre résiste aux effets atmosphériques privilégiés par la plupart des impressionnistes et qu'il peut apparaître, à cause de son attachement à la figure, un peu conservateur dans ses choix esthétiques, il est néanmoins celui qui exploite au maximum le point de vue individualisé caractérisant la démarche du groupe. Ses cadrages inhabituels, qui tranchent à même le vif des personnages, ses approches de biais ou ses plongées subites qui compriment et relèvent les plans et en bousculent l'articulation, explorent avantageusement le nouveau régime de visibilité propre à l'expérience moderne. Ici, l'emphase est mise sur l'immédiateté et l'informalité de cette expérience exprimée par les structures mêmes de l'image. Les représentations de Degas correspondent bien aux notations d'un promeneur déambulant dans le Paris haussmannien. Mais, comme il s'intéresse aux espaces intérieurs plutôt qu'au paysage urbain, son mode de saisie correspond à une forme particulière d'effraction, comme s'il avait exploité, avant même que les adeptes du nouveau médium photographique en aient saisi toutes les possibilités, les effets d'instantanéité²⁹⁰ associés à l'usage de la caméra tels qu'on les connaît maintenant.²⁹¹

Nous l'avons suggéré à propos des déambulations des modistes et des blanchisseuses : l'archétype du sujet moderne que constitue le promeneur/flâneur dans le Paris haussmannien est par définition un individu de sexe masculin. À partir du moment où c'est cette liberté de circulation qui commande et le contenu et la structure de l'image, on peut supposer que la stratégie retenue par Degas place l'artiste en situation de pouvoir. Sa capacité d'entrer par effraction dans des espaces réservés au travail des femmes, de violer leur intimité et de les surprendre dans des positions qui le plus souvent les désavantagent maintiendrait, malgré le renversement des formules classiques, l'hégémonie masculine sur le dispositif de la représentation. Dans le cas des ballerines, où la permission d'avoir accès à l'arrière scène est liée, nous l'avons vu, à un privilège de classe, la situation s'en trouve renforcée. Degas, se présentant comme un artiste *bien connecté*, se donne et donne au spectateur l'accès à un monde réservé. Dans certaines représentations de spectacles de ballet où le point de vue, caractérisé par

²⁹⁰ Paul Valéry dira que : «Degas, toute sa vie, cherche dans le Nu, observé sous toutes ses faces, dans une quantité incroyable de poses, et jusqu'en pleine action, le système unique de lignes qui *formule* tel moment d'un corps avec la plus grande précision, mais aussi la plus grande généralité possible.». Valéry, Paul. *Degas ; Danse ; Dessin*, Paris : Gallimard, 1938, p. 87.

²⁹¹ Varnedoe, Kirk. «Ideology of Time : Degas and Photography», *Art in America*, vol. 68, Summer 1980, p. 96-110.

le surplomb vertigineux que favorise la loge (figures 67, 68 et 69), permet au regard de caresser les épaules nues ou de plonger dans l'échancrure des corsages, le privilège masculin se trouve renforcé par la présence fragmentée d'une autre figure, celle d'une femme parée que son compagnon a amenée au spectacle et qu'il domine de toute sa hauteur.

Figure 67. Edgar Degas, *La loge*, Vers 1883.

Illustration retirée

Figure 68. Edgar Degas, *Au ballet*, Vers 1880.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 69. Edgar Degas, *Danseuses en coulisse*, Vers 1876-1883.

Là s'arrêtent cependant les analogies avec l'idéologie bourgeoise dont l'illustration populaire et la peinture de genre rendent beaucoup mieux compte que les représentations de Degas. Nous avons déjà repéré des différences significatives : les femmes que l'artiste met en scène n'ont ni la physionomie, ni la tournure, ni le genre de postures capables de stimuler l'échange érotique. Dans certaines scènes de ballet où la place du spectateur est déjà occupée par un quelconque bienfaiteur (figure 66), l'effet produit tient presque de l'observation clinique. Les Messieurs qui, dans les œuvres du peintre, hantent les coulisses de l'Opéra, se trouvent - au moins formellement - en fâcheuse position : ils sont tronqués, masqués par des éléments de décor ou refoulés vers les marges. Les danseuses s'en soucient fort peu d'ailleurs, pas plus qu'elles ne s'intéressent au

spectateur, occupées qu'elles sont à répéter leurs mouvements, à soulager leurs tensions musculaires, à rajuster leur costume ou à échanger entre elles, dans une manifestation de sororité qui n'a pas échappé à la critique d'aujourd'hui.

L'entrée par effraction dans les lieux de travail des femmes mis en scène par Degas peut donc s'avérer autant source de malaise que de plaisir. Il en va de même de la fragmentation systématique des corps entraînée par ce dispositif. Nous venons de voir que le procédé constitue un outil rhétorique précieux pour formuler un commentaire social sur la présence masculine dans l'espace des ballerines. Nous voulons maintenant examiner un de ses *effets spéciaux* étudiés par Linda Nochlin²⁹² qui a voulu, en s'intéressant à la fragmentation, prendre le contrepied d'une doxa moderniste trop exclusivement tournée vers les effets de planéité résultant du processus. Nochlin s'est plutôt intéressée aux connotations sexuelles que pouvait susciter une telle stratégie, surtout lorsqu'elle s'applique à cet instrument clé de la performance ballétique que sont les jambes des danseuses. Contrairement au code d'étiquette vestimentaire du temps, le costume de la ballerine exposait non seulement les jambes mais il les enveloppait dans un fin collant rose qui constituait une seconde peau invitant au toucher : il stimulait ainsi délibérément le regard fétichiste. Le photomontage d'Eugène Disdéri (figure 70) de jambes de danseuses de l'Opéra affiche distinctement ces connotations érotiques, surtout si on les compare à une photographie contemporaine d'autres jambes, proposée par Paul Renouard (figure 71) : ce dernier, dans l'esprit de classification chère à l'époque, indique plutôt le statut social de leurs propriétaire.

Illustration retirée

Figure 70. Eugène Disdéri, *Les pieds et les jambes de l'Opéra*, Vers 1860.

²⁹² Nochlin, Linda. *The Body in Pieces : the Fragment as a Metaphor of Modernity*, London : Thames & Hudson, 2001.

Figure 71. Paul Renouard, *Le Jury des Champs-Élysées ; Le Jury du Champ de Mars*, 1877.

Illustration retirée

Pour Nochlin, le motif exerçait une fonction métonymique, c'est-à-dire que les jambes des ballerines agissaient comme des synecdoques d'un corps tout entier voué à la séduction. C'est pourquoi elles fascinaient l'imaginaire du temps et avaient souvent la faveur des photographes et des illustrateurs populaires. Elles fonctionnaient comme des sortes d'enseignes publicisant le *fleshmarket*²⁹³ qu'étaient devenues les coulisses de

l'Opéra. Degas se montre de toute évidence sensible aux jambes des danseuses, un motif lui permettant de combiner un intérêt technique pour le mouvement (qu'on pourrait presque assimiler à une physiologie de la danse) à un engouement pour les effets rythmiques et chromatiques inédits qu'il peut en tirer pour son art (figures 72 et 73). Mais il ne néglige pas pour autant les connotations sexuelles s'attachant au motif, comme en fait foi sa représentation de *L'orchestre à l'Opéra*, vers 1870 (figure 74) où, s'inspirant des caricatures de Daumier consacrées au monde du spectacle, il a choisi de superposer à la verticale deux espaces de travail : celui des musiciens, qui ont droit à un traitement individualisé (certains d'entre eux étaient des connaissances de la famille Degas et correspondent à de véritables portraits) et celui des ballerines qui, littéralement guillotiné par le bord supérieur de la toile, présentent au contraire des corps acéphales. Le regard fétichiste est ici subtilement mis en scène par le profil de la tête de la contrebasse qui *s'insère*, à l'instar d'un immense phallus, dans le macrocosme des danseuses. Une allusion un peu plus subtile à une forme de pénétration phallique se retrouve

dans *Le rideau* (figure 68), où un Monsieur en haut de forme (et sans jambes!) s'aventure dans les décors pour y découvrir un ballet de pattes appartenant aux deux sexes.

Illustration retirée

Figure 72. *Le rideau tombe*, Vers 1880.

²⁹³ *Ibid.*, p. 41. Nochlin cite Meier-Graefe : Meier-Graefe, Julius. *Édouard Manet*, Munich, 1912, p. 216.

Figure 73. Edgar Degas, *Le rideau*,
Vers 1880.

Illustration retirée

Figure 74. *L'orchestre de l'Opéra* (détail), Vers 1870.

Illustration retirée

Le fait que la représentation des scènes de ballet ait occupé plusieurs décennies de la production de l'artiste nous permet de suivre, plus encore que ses représentations de repasseuses ou de modistes, l'évolution d'une démarche qui se montre d'abord soucieuse de

capter le réalisme de la vie moderne pour s'en détacher progressivement, au point de produire des quasi abstractions. Des œuvres comme *Classe de danse* (1871) (figure 75) ou *La classe de danse* (1871-1873) (figure 76) correspondaient bien à l'esthétique d'un Duranty, lequel souhaitait que les détails et les décors d'une scène aident à définir le sujet et à identifier des protagonistes qu'une gestuelle, une physionomie et un costume appropriés devaient aussi rendre crédibles. Les salles de répétition de la rue Le Peletier, dont on reconnaît les fenêtres à arcades offrant des vues de Paris, baignent dans une luminosité franche qui accentue leur effet de réel.

Illustration retirée

Figure 75. Edgar Degas, *Classe de danse*, 1871.

Figure 76. Edgar Degas, *La classe de danse*,
Entre 1873-1876.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 77. Edgar Degas, *Danseuses aux tutus rouges*,
Vers 1897-1901.

L'ironie veut qu'il s'agisse d'un réel fabriqué puisque Degas n'avait pas, à cette époque, contrairement à certains de ses amis comme Ludovic Halévy, accès aux classes de danse ; il avait dû visiter les lieux en dehors des heures de pratique et se servir de modèles pour simuler des ballerines en train de s'exercer. La production plus tardive sur le thème des danseuses nous amène d'ailleurs dans un univers ouvertement construit. Une mise en contexte qui se fait délibérément vague, comme dans *Danseuses aux tutus rouges* (1897-1901) (figure 77) ou carrément improbable, comme dans *Le rideau tombe*, vers 1880 (figure 72), permet au peintre de donner libre cours à ses inventions plastiques : la palette, prenant prétexte des feux de la rampe, devient de plus en plus arbitraire; les espaces sont comprimés et les plans désarticulés; des surplombs ou des vues obliques transforment les silhouettes en arabesques décoratives, comme si Degas s'appropriait enfin pour lui-même l'adresse des danseuses qui semblaient tant le fasciner. Et c'est peut-être là que se manifeste un ultime rapport de force entre le peintre et ses femmes au travail. En se concentrant sur des corps en exercice dont le métier nécessitait un certain savoir-faire, l'artiste mettait aussi en scène et au défi sa propre maîtrise professionnelle. Degas avait la réputation de bien connaître le vocabulaire technique associé à l'art ballétique. Il en allait de même pour les gestes des repasseuses, dont un tableau de 1873 (figure 78) nous renseigne sur sa capacité d'observation du coup de fer. En s'attaquant à des métiers féminins associés aux couches populaires, Degas manifestait un intérêt pour la mécanique humaine et animale qu'il avait déjà commencé à observer dans le monde aristocratique des courses de chevaux. Ainsi, le peintre des femmes au travail procédait-il à un transfert de compétences qui

allait l'installer, lui, dans le panthéon de l'art moderne; le test d'entrée, on le sait, consistait à réinventer une profession en crise.

Illustration retirée

Figure 78. Edgar Degas, *Repasseuse*, 1873.

Illustration retirée

Figure 79. *Degas sur les boulevards*, Image tirée du court métrage de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1914-1915.

Chapitre 5. Nus à leur toilette : Degas, misogyne ?

«C'est la bête humaine qui s'occupe d'elle-même. Jusqu'à présent, le nu avait toujours été représenté dans des poses qui supposent un public. Mais mes femmes sont des gens simples, honnêtes, qui ne s'occupent de rien d'autre que de leur occupation physique.»²⁹⁴

Edgar Degas

Nous avons gardé pour ce cinquième chapitre l'examen des *Nus à leur toilette*, une série exécutée majoritairement au pastel que Degas a réalisée vers la fin de sa carrière et dont il a présenté quelques exemples en 1886, à la dernière exposition du groupe impressionniste. Plusieurs raisons motivent notre choix de conclure par cette série notre enquête sur les oppositions de genres qui semblent avoir constitué un des fils conducteurs de la production du peintre. En exploitant le motif du nu féminin qui bénéficie d'une position privilégiée dans la tradition classique, Degas nous permet d'évaluer la distance séparant ses premières tentatives comme peintre d'histoire des formules qu'il a mises au point pour traduire l'expérience de la vie moderne. La boucle est d'autant mieux bouclée qu'au moins deux des pastels appartenant à cette série, *Baigneuse allongée sur le sol* (1886-1888), et *Baigneuse couchée* (Vers 1895) (figures 80 et 81), empruntent leur modèle à un tableau des débuts, *Scène de guerre au moyen âge* (1865), nommé aussi à tort *Les Malheurs de la ville d'Orléans* (figure 82) et aux études qui l'ont préparé²⁹⁵.

Figure 80. Edgar Degas, *Baigneuse allongée sur le sol*, 1886-1888.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 81. Edgar Degas, *Baigneuse couchée*,
Vers 1895.

²⁹⁴ Sevin, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 86, n° 6, Juillet-Août 1975, p. 40, note 273.

²⁹⁵ Voir les figures 46 à 57 dans Boggs, Jean Sutherland et coll. *Degas*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 108-111.

Illustration retirée

Figure 82. *Scène de guerre au moyen âge*,
dit à tort *Les malheurs de la ville d'Orléans*, 1865.

Une deuxième raison concerne l'exacerbation, dans les œuvres tardives, des procédés compositionnels novateurs développés par Degas pour traduire cette expérience. L'artiste flâneur s'est progressivement détourné des espaces publics et artistiques²⁹⁶ où il rencontrait des femmes au travail pour se retirer dans l'univers privé de l'atelier, qu'il partage exclusivement avec le modèle et avec ses propres travaux antérieurs dont il recycle de plus en plus d'éléments. Dans ces images de la pleine maturité, où l'on constate que les *mises en cadre* ont définitivement supplanté les mises en scène, les audaces chromatiques et les effets de facture jouent un rôle qui devient prépondérant par rapport au sujet représenté. Il faudra obligatoirement en tenir compte dans l'analyse des rapports masculin/féminin qui continuent de sous tendre, jusqu'à la fin, les dispositifs figuratifs de Degas.

²⁹⁶ Paul Jamot dira en 1918 que – en parlant de la série de nus à leur toilette : «Ce fut, à part les Paysages exposés en 1893 chez Durand-Ruel, son adieu au public. Jusqu'au moment où [...] l'État finit par accepter la donation Caillebotte pour le Luxembourg, le musée de Pau fut la seule grande galerie publique de France où l'on put voir un tableau signé de Degas. [...] Les collectionneurs [...] étaient, en revanche, des amateurs d'élite, qui avaient su acquérir dans les genres des pièces de choix [...]. Entre temps, des œuvres capitales émigraient pour l'Amérique.» : Jamot, Paul. «Degas (1834-1917)», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 106, 60e année, 1918, p. 127.

Ambroise Vollard ira même jusqu'à dire : «Peu après avoir déménagé, vers 1912, Degas cessa complètement de travailler. Il entendait de plus en plus difficilement et ses yeux lui refusaient presque tout service ; je le vois encore traversant la rue au bras d'un sergent de ville.» Vollard, Ambroise. *En Écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris : B. Grasset, 1985, p. 133.

L'historien de l'art Éric Darragon écrira lui-même, beaucoup plus tard : «Après 1886, Degas finira pratiquement par ne plus exposer et imposera le silence sur son compte.» Darragon, Éric. «Degas sans Manet», Musée d'Orsay et École du Louvre. *Degas inédit : actes du Colloque Degas*, organisé au Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris : Documentation française, 1989, p. 93.

Une dernière justification de notre intérêt pour les *Nus à leur toilette* permet de faire le point sur un vieux soupçon concernant les relations de genre, un soupçon qui hante le dossier du peintre depuis la première apparition publique de la série et qui a encore fait couler beaucoup d'encre au cours des dernières décennies : il s'agit de la supposée misogynie de Degas. L'examen de cette thématique nous oblige à remonter à la critique d'un contemporain et écrivain réputé, Joris Karl Huysmans, qui a réagi de manière virulente à l'exposition de 1886. La plupart des auteurs intéressés à la misogynie du peintre continuent de s'y référer, peut-être parce que le jugement de Huysmans permettait de saisir à quels types de fantasmes personnels et collectifs le traitement qu'il avait infligé à ses femmes se toiletant pouvait faire appel. Dans un tout autre ordre d'idées, puisque la charge concerne les comportements du peintre en atelier, nous retiendrons les commentaires d'un ancien modèle de Degas, Alice Michel, publiés peu après le décès de l'artiste. Les principaux spécialistes de Degas n'avaient pendant longtemps accordé que peu d'intérêt à ce témoignage, au ton vindicatif, d'une personne complètement extérieure au réseau social de l'artiste ; il a fallu attendre les travaux de l'historienne d'art, Heather Dawkins²⁹⁷, pour en questionner la véritable portée. Profitant de ces deux incursions dans la fortune critique des débuts et des divergences d'opinion qui divisent encore les commentateurs de l'artiste à propos de sa misogynie, nous ferons le point sur les défis que semble encore poser à l'interprétation l'évaluation des rapports de genre sur lesquels se fonde une grande partie de la production du peintre. Ces défis reposent, nous semble-t-il, sur l'obligation de même que sur les difficultés d'articuler autour de cette question trois dimensions de l'histoire : celle de l'homme, dont la vie privée comporte encore beaucoup d'aspects obscurs, celle de la société en pleine mutation dans laquelle il s'inscrit et celle d'un médium qu'il contribue à rattacher, d'une manière originale, à la dynamique du modernisme.

5.1 Huysmans et Degas : fantasmagorie individuelle et sociale

Nous venons de la signaler, c'est en 1886, lors de la huitième (et dernière) exposition impressionniste et dans le contexte de la dissolution chaotique du groupe, que Degas présente la suite la plus explicite jamais exhibée de nus pastellés de femmes à leur toilette : ces œuvres au nombre de dix dont celles des figures 83, 84 et 85, représentent une petite partie de ce qu'il est en train de réaliser sur le même sujet.

²⁹⁷ Dawkins, Heather. «Artists and After-Lives», *RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review*, vol. 26, n° 1/2, 1999, p. 29-41.

Figure 83. Edgar Degas, *Femme au tub*, 1884.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 84. Edgar Degas, *Femme dans un tub*, 1885.Figure 85. Edgar Degas, *Le tub*, 1886.

Illustration retirée

La suite est décrite, dans le catalogue accompagnant l'exposition, sous le mode réflexif de femmes «se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner (Pastels)». Une telle formulation, qui ramène le personnage principal à lui-même, continue, en l'exacerbant, l'abandon des scénarios psychologico-narratifs que l'artiste avait

privilegiés en début de carrière. Plus que toute autre présentation des œuvres de Degas, cette série suscite des réactions de dégoût et plusieurs crient à l'obscénité. L'une des plus célèbres réponses contemporaines à la suite de nus est celle de Joris Karl Huysmans. L'historienne d'art Carol Armstrong²⁹⁸ s'est particulièrement intéressée à ce qui relie Degas à Huysmans, un critique originellement grand défenseur du naturalisme qui était en train de renier ses anciennes positions pour s'identifier à la réaction symboliste. En 1879, Huysmans avait salué Degas comme : «[...] le plus personnel, le plus térébrant de tous ceux que possède, sans même le soupçonner, ce malheureux pays.»²⁹⁹ S'il continue, en 1886, à singulariser Degas, la prose emportée que suscite sa confrontation avec les nus témoigne tout ensemble de son rejet de la

²⁹⁸ Armstrong, Carol M. «Against the Grain : J. K. Huysmans and the 1886 Series of Nudes», *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago : University of Chicago Press, 1991, p. 157-210.

²⁹⁹ Citation par Patrice Locmant, en préface de son livre : Huysmans, J. K. et Patrice Locmant. *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris : Bartillat, 2006, p. 18.

modernité haussmannienne et de ses sympathies tainiennes. C'est ainsi que la femme abandonnée à ses ablutions lui apparaîtra tantôt comme «boulotte et farcie»³⁰⁰, tantôt comme une «dondon accroupie»³⁰¹. Sur l'ensemble, le jugement est sévère et la répugnance manifeste :

Telles sont, brièvement citées, les impitoyables poses que cet iconoclaste assigne à l'être que d'inanes galanteries encensent. Il y a, dans ces pastels, du moignon d'estropié, de la gorge sabouleuse, du dandillement de cul-de-jatte, toute une série d'attitudes inhérentes à la femme même jeune et jolie, adorable couchée et debout, grenouillarde et simiesque, alors qu'elle doit comme celle-ci, se baisser, afin de masquer ses déchets par ces pansages.³⁰²

La prose est recherchée mais elle manifeste un excès de vocabulaire négatif qui frise la caricature. Les corps décrits sont fracturés et tordus, une absence totale de symétrie les rendant incohérents ; ces figures, qui semblent échapper à toute catégorie de classe et voire même de sexe, appartiennent davantage au règne animal qu'à l'espèce humaine. Pour Huysmans, Degas ferait preuve de véritable malveillance en rejetant les canons de la beauté féminine. Il ne voit pas d'autres motivations à l'iconoclasme de l'artiste que celles d'humilier et de dégrader la femme³⁰³. Pourtant, Degas continue de lui inspirer des sentiments positifs et il ne manque pas d'ajouter, avec une profonde admiration, que le peintre «[...] en sus de cet accent particulier de mépris et de haine» a pu rendre ses œuvres vraies, avec leur «dessin ample et foncier, avec une fougue lucide et maîtrisée, ainsi qu'avec une fièvre froide.»³⁰⁴ Pour lui, les couleurs affirmées utilisées par le peintre donnent aux chairs une beauté absolue. Mais cette beauté n'est pas celle des corps lisses des déesses de marbre, peintes sur la toile comme si leur peau était éclairée par en dedans. Huysmans se présente donc ici comme un critique tiraillé entre ses emballements d'esthète et des répugnances que l'on serait tenté d'attribuer à son identité masculine. Si le climat de perversité dans lequel baigne sa prose nous confirme que nous sommes arrivés en régime symboliste, la réaction de l'individu nous révèle des côtés plus obscurs du sujet désirant.

³⁰⁰ Armstrong, 1991, *op. cit.*, p. 182.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 183.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Huysmans, Joris-Karl. *Certains*, Paris : Tresse et Stock, 1889. Voir en réponse à la suite de nus de Degas.

³⁰⁴ *Ibid.*

Le désordre de la syntaxe corporelle mise en scène par Degas qui trouble tant Huysmans³⁰⁵ pourrait bien en effet renvoyer l'auteur à sa propre misogynie, laquelle ne deviendra intéressante qu'au travers de l'œuvre littéraire, la vie privée de l'écrivain ayant été, de toute évidence, moins captivante que celle de Degas parce que moins traversée de conflits. L'attitude que Huysmans attribue au peintre serait donc, dans une large mesure, une projection de ses propres fantasmes, même si elle témoigne d'une fascination horrifiée de la sexualité féminine qu'il devait partager avec plusieurs hommes de son temps. Elle est étroitement chevillée à son besoin d'imaginer une punition à la mesure de cette déviance, Huysmans se plaçant lui-même dans la position d'un voyeur que sa curiosité malsaine porte à châtier et à humilier la femme qu'il observe secrètement. Pour l'historien d'art Charles Bernheimer³⁰⁶, cette attitude indique que le voyeur mâle tente d'échapper à son anxiété traumatique de la castration en voulant se réapproprier la domination du sexe opposé. Il transforme ainsi son regard affolé en un outil de surveillance et de contrôle. Selon la lecture qu'en fait Huysmans, la femme de Degas ne ferait pas seulement les frais du dédain du voyeur, mais elle aurait aussi internalisé ce dédain au point de devenir, pour elle-même, une créature abjecte. Pour l'historien d'art Edward Snow³⁰⁷, Huysmans serait mis au défi dans sa condition de mâle par des femmes qui existent indépendamment de sa personne et sans égard pour sa présence. Elles font ainsi émerger une misogynie latente que Huysmans déplace aussitôt pour l'attribuer à Degas. Mais avant de nous préoccuper de l'artiste et de ses intentions, il est important de rappeler ici que les connotations négatives associées chez Huysmans à la représentation des femmes à leur toilette avaient aussi, à l'époque, des résonnances collectives.

L'auteure Anthea Callen³⁰⁸ indique que Huysmans décrit les nus au bain comme se lavant *après la bataille*, une formulation dans laquelle on reconnaît sans difficulté une référence directe et peu flatteuse à la relation sexuelle. Pour lui, certaines ablutions intimes suggèrent le lavement des parties honteuses, zone d'écoulement du drain séminal mais aussi de toutes les sortes d'immondices que l'on associe à cette région anatomique. Ces saletés dont il faut se débarrasser incluent les maladies vénériennes associées à l'activité sexuelle et à la prostitution.

³⁰⁵ Nous savons que Huysmans connaissait les traités de médecine légale de Cesare Lombroso et de psychopathologie de Jean-Martin Charcot, ce qui expliquerait la présence de métaphores grotesques pour décrire la déviance corporelle des nus de Degas. Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute : Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Snow, Edward A. «Painterly Inhibitions», *A Study of Vermeer*. Berkeley : University of California Press, 1979, p. 27-36.

³⁰⁸ Callen, Anthea. «Degas' Bathers : Hygiene and Dirt – Gaze and Touch», Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992, p. 159-185.

Dans le contexte des derniers développements scientifiques, le choix par un artiste de représenter des nus occupés à des activités de toilettage concrétisait une fascination morbide et conflictuelle entre le désir d'observer et la peur de la contamination. Les années 1880 représentent un moment décisif en matière de compréhension scientifique du phénomène de la contagion par microbes, grâce aux découvertes de Louis Pasteur. Cependant, la nécessité de se protéger contre les infections était depuis un long moment au cœur des discours des hygiénistes publics et des rénovateurs urbains. Et, on ne s'en étonnera pas, elle s'appuyait sur des rapports de classe. Pour la bourgeoisie, en effet, cette protection était synonyme de vertu, de respectabilité et de responsabilité envers la famille et la descendance. La menace infectieuse, elle, venait des classes populaires, comme l'avait démontré la dernière éclosion du choléra à Paris dans la première moitié du siècle. Elle équivalait dans le cas du prolétariat urbain à une forme de dégénérescence morale. Les contacts physiques avec les groupes sociaux dits inférieurs devaient donc être minimisés et l'hygiène privée compléter les mesures d'hygiène publique. La multiplication des discours entourant le problème des maladies infectieuses révélait une profonde ambivalence entre l'horreur de la contamination et le besoin d'observation scientifique requis pour son éradication : dorénavant, le regard entraînait en conflit avec le geste de toucher. Mais ce regard n'était pas seulement dédié à l'observation : il se voulait aussi contrôlant. Le pragmatisme bourgeois avait par exemple compris la nécessité d'établir une police des mœurs affectée à la surveillance des masses populaires afin de les soumettre à un contrôle médical strict.

Curieusement, chez le bourgeois, l'intérêt pour l'hygiène personnelle concernait presque exclusivement les signes visibles de la respectabilité. L'hygiène n'était pas tant associée aux ablutions qu'au port de vêtements propres auxquels on accordait le mérite d'absorber les impuretés du corps. La pratique du bain domestique tardait d'autant plus à s'implanter que les infrastructures de plomberie devant amener l'eau aux étages se mettaient très lentement en place. Durant la première moitié du XIX^e siècle, l'immersion dans une baignoire continuait d'inquiéter, comme elle le faisait depuis la fin du Moyen-âge³⁰⁹. On associait ainsi fréquemment moiteur et faiblesse physique. Mais, plus généralement, c'est la pudeur qui offrait une résistance insidieuse à la pratique des bains. On craignait l'éveil du désir sexuel suscité par le contact entre le corps nu et l'eau chaude et le contexte d'isolement et d'attouchements qu'encourageait la baignoire. «Suspicion des gestes. Suspicion du regard».³¹⁰ L'essuyage des parties génitales était ainsi considéré comme hautement immoral et pernicieux, surtout pour les femmes dont il fallait à tout prix protéger la vertu. Même dans certaines familles de l'élite de la fin de siècle, on résistait à

³⁰⁹ Vigarello, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris : Seuil, 1987.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

l'ablution totale³¹¹. De manière à déssexualiser le bain, il fallait donc apprendre à désassocier les actes de regarder et ceux de toucher. Pour contrer une telle ignorance, entretenue en majeure partie par le clergé, les nouvelles théories de la médecine commençaient à s'immiscer dans la vie privée de la bourgeoisie. Elles préconisaient par exemple l'utilisation régulière du bidet, surtout après la période menstruelle. On comprend que ce souci d'hygiène frappait tout particulièrement les femmes qui, en vendant leurs faveurs, étaient susceptibles de propager des maladies.

C'est pourquoi la décision prise par Degas de moderniser le vieux motif classique de la nymphe ou de la Vénus anadyomène pouvait apparaître particulièrement scandaleuse dans la mesure où elle ne pouvait pas manquer d'évoquer la prostitution³¹². Le régime académique avait compris que la projection d'une beauté idéale, nourrie par une fantasmagorie masculine, maintenait une séparation nécessaire entre le regard et le toucher ; ce dispositif se contentait d'une caresse du regard, projetant le corps à distance mais le laissant entier, offert à une contemplation prétendument désintéressée. La relation du regard et du toucher est au contraire assez problématique dans le cas des femmes à leur toilette de Degas parce que les deux sens sont évoqués en même temps. En opposition aux baigneuses à l'antique dont la *Naissance de Vénus*³¹³ (1879) de William Bouguereau nous offre un avatar contemporain (figure 86), la

³¹¹ «Personne de ma famille ne prenait de bain! On se lavait dans un tub avec cinq centimètres d'eau, ou bien on s'épongeait en de grandes cuvettes, mais l'idée de se plonger dans l'eau jusqu'au cou paraissait païenne, presque coupable.». *Ibid.* Georges Vigarello cite ici la Comtesse J. de Pange, dans *Comment j'ai vu 1900*, Paris : Grasset, 1975, p. 86.

³¹² Callen, 1992, *op. cit.*

³¹³ Elle fut présentée au salon de 1879. Degas invente le verbe «bouguereauter» pour désigner ironiquement l'action de fondre et de lisser le rendu pictural de cette manière. Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Bouguereau. Page consultée le 3 février 2014.

Joris Karl Huysmans aura, à son propos, une critique virulante et acerbe : «Il me faut bien, hélas! Commencer par l'œuvre de M. Bouguereau. M. Gérôme avait rénové déjà le glacial ivoire de Wilhem Miéris, M. Bouguereau a fait pis. De concert avec M. Cabanel, il a inventé la peinture gazeuse, la pièce soufflée. Ce n'est même plus de la porcelaine, c'est du léché flasque ; c'est je ne sais quoi, quelque chose comme de la chair molle de poulpe. La naissance de Vénus, étalée sur la cimaise d'une salle, est une pauvreté qui n'a pas de nom. La composition est celle de tout le monde. Une femme nue sur une coquille, au centre. Tout autour d'autres femmes s'ébattant dans des poses connues. Les têtes sont banales, ce sont ces sydonies qu'on voit tourner dans la devanture des coiffeurs ; mais ce qui est plus affligeant encore, ce sont les bustes et les jambes. Prenez la Vénus de la tête aux pieds, c'est une baudruche mal gonflée. Ni muscles, ni nerfs, ni sang. Les genoux godent, manquent d'attaches ; c'est par un miracle d'équilibre que cette malheureuse tient debout. Un coup d'épingle dans ce torse et le tout tomberait. La couleur est vile, et vil est le dessin. C'est exécuté comme pour des chromos de boîtes à dragées ; la main a marché seule, faisant l'ondulation du corps machinalement. C'est à hurler de rage quand on songe que ce peintre qui, dans la hiérarchie du médiocre, est maître, est chef d'école, et que cette école, si l'on n'y prend garde, deviendra tout simplement la négation la plus absolue de l'art !». Propos tenus dans : «Salon de 1879» paru dans *L'Art moderne*. Source : Contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0. Source : Article La Naissance de Vénus (Bouguereau) de Wikipédia en français (auteurs), [http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_\(Bouguereau\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Bouguereau)). Page consultée le 3 février 2014.

baigneuse de Degas, cette *Vénus de la ville moderne*³¹⁴, accroupie dans son tub plutôt qu'érigée dans une superbe coquille de nacre, doit certainement s'adonner à des plaisirs charnels inavouables.

Figure 86. William Bougereau, *Naissance de Vénus*, 1879.

Illustration retirée

En suggérant que les baigneuses de Degas se mutilent dans des actes dégradants, Huysmans les connectait, probablement à son insu, à une forme d'onanisme. Et, selon les théories des criminologues ou des anthropologues comme César Lombroso³¹⁵, l'onanisme était invariablement associé à la déviance sexuelle. La masturbation, comme d'autres signes de faiblesses psychologiques, était à l'époque considérée une maladie héréditaire, résultat d'une dégénérescence biologique innée. Pour Huysmans, les dislocations et les torsions des corps qui caractérisent la série de nus évoquaient une

forme d'humiliation. Ces femmes suscitaient moins le désir qu'elles ne rappelaient un système cynique d'exploitation. Degas n'avait-il pas lui-même fait le rapprochement, puisque ses femmes à leur toilette n'étaient pas sans rappeler les prostituées de ses monotypes dont les attouchements pouvaient être carrément obscènes. Ces dernières évoluaient d'ailleurs dans un décor qui évoquait les ablutions, confirmant les précautions d'hygiène qui devaient entourer le trafic de la chair. D'ailleurs, un autre type de rapprochement, autre qu'iconographique, reliait les femmes à leur toilette aux scènes de bordel puisque les nus pastellés sont exécutés en grande partie sur base de monotype, le médium employé pour la série consacrée aux maisons closes ; la facture grossière et l'effet de sali associés à cette technique contribuait pour beaucoup à l'expressivité de ces œuvres au sujet délibérément scandaleux, produites pour consommation restreinte³¹⁶. Mais si Degas fait preuve d'audace en donnant à voir les prostituées dans leur milieu de vie et de travail, qu'en est-il de ces autres femmes qui se nettoient librement sous le couvert de l'intimité domestique? On doit en effet convenir qu'au-delà des névroses personnelles et des peurs collectives qui les font considérer comme une menace, les femmes à leur toilette

³¹⁴ Termes repris par Nicole Dubreuil : Dubreuil, Nicole. «Degas... Corps à corps. Défaillances physiques», *Trois*, n° 1, Automne 1988, p. 1-15.

³¹⁵ Callen, *op. cit.* Lombroso est cité par Anthea Callen à la note 44 de la page 184.

³¹⁶ Eugenia Parry Janis a traité de cet aspect : Parry Janis, Eugenia et Fogg Art Museum. *Degas Monotypes : Essay, Catalogue & Checklist*, New York : Garland Pub., 1977

mises en scène par Degas pourraient ne pas être des prostituées. Certaines, entre autres celles qui bénéficient des services d'une bonne évoquent plutôt la bourgeoise disposant d'un confort relatif (figures 87 et 88). C'est ce que suggère Eunice Lipton³¹⁷ qui aborde d'un point de vue plus technique que fantasmatique les dispositifs d'hygiène accessibles à l'époque. Cette auteure rappelle que le robinet principal d'une maison se situait généralement dans la cuisine du premier étage ou, plus fréquemment, dans la cour, ce qui ne facilitait en rien le lavage intégral et forçait les locataires de condition modeste à fréquenter les bains publics. L'usage d'un tub ou d'une baignoire nécessitait un déplacement d'eau non courante dans des jarres ou dans des pichets, une opération généralement confiée à des domestiques.

Figure 87. Edgar Degas, *Femme sortant du bain*, Vers 1876.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 88. Edgar Degas, *Le petit déjeuner à la sortie du bain*, 1895.

On peut alors admettre que le rituel du bain qui fascine tant Degas pourrait se dérouler dans un intérieur cossu, par exemple dans la chambre d'une propriétaire de boutique pouvant s'offrir du personnel de maison. Ou chez une femme de condition supérieure qui disposerait, dans une pièce attenante à sa chambre, d'un tub en faïence, en émail ou en métal et d'objets de toilette tels un miroir et une coiffeuse, des accessoires que l'on retrouve dans certaines des œuvres de la série (voir *Le tub* d'Orsay, figure 94). Il faut donc admettre, une fois de plus, que la production de Degas comporte un fort coefficient d'indécidabilité qui, s'il contribuait à l'époque au caractère provocateur des pastels, nous ramène en bout de piste à l'ingénierie des mises en scènes inventées par l'artiste. Après avoir renoncé aux évocations classiques de même qu'aux épisodes

³¹⁷ Lipton, Eunice. « Degas' Bathers : the Case for Realism », *Arts Magazine*, vol. 54, May 1980, p. 94-97.

bibliques représentant des héroïnes au bain (on pense ici à Suzanne et à Bethsabée que l'iconographie chrétienne a fréquemment confiées aux bons soins d'une servante)³¹⁸, Degas produit, en recourant au dispositif d'effraction qui nous est maintenant familier, une situation largement improbable, une autre forme de fiction aux effets tout aussi dangereux que la fréquentation des bordels. Comme le signale encore Eunice Lipton³¹⁹, l'intimité physique d'une femme n'était pas une avenue explorable en peinture : la représentation réaliste d'une telle scène aurait été perçue comme grossière pour ne pas dire obscène, ce qui nous ramène après un long détour aux réactions de Huysmans.

Il nous faut maintenant revenir à la question des rapports de genre qu'articule ce dispositif d'effraction dont nous avons abordé la dynamique au précédent chapitre consacré aux travailleuses urbaines. On doit, entre autre, à Richard Thomson³²⁰, un autre auteur s'étant spécialisé sur la question des nus de Degas, d'avoir signalé le caractère souvent étrange du point de vue utilisé par l'artiste pour sa série de femmes se toiletant. En fait, il s'avère souvent aussi improbable que la situation décrite par l'image. Si les corps représentés ont pu apparaître monstrueux à un contemporain comme Huysmans, ce n'est pas exclusivement à cause du caractère foncièrement scandaleux du sujet, ni des gestes jugés inappropriés auxquels donnent lieu les ablutions intimes. Les contorsions des corps qui entraînent la fragmentation, l'irrégularité et même l'illisibilité de certaines silhouettes dépendent en partie de la proximité où se trouve le spectateur (on le suppose toujours masculin : un bourgeois client du bordel ou un mari) par rapport à la scène et en partie de l'excentricité de sa position. Nous ne connaissons que peu de détails de la vie privée et sexuelle de Degas, un célibataire invétéré ; nous pouvons seulement supposer, puisque c'était pratique courante pour les mâles de son époque et de son milieu et puisqu'il y a fait une allusion ouverte dans ses gravures, qu'il avait ses entrées dans des maisons closes. Des similarités significatives dans les poses et la gestuelle entre certaines femmes des monotypes - comme *Admiration* (Vers 1878-1880) et *Femme se peignant les cheveux* (Vers 1877-1879) (figures 89 et 90) - et les baigneuses tendraient justement à prouver que les nus au bain étaient également des prostituées se préparant à recevoir un client. Beaucoup de ces pastels affectionnent le point de vue plongeant qui, combiné au sujet de l'image, renforce l'autorité du regardeur sur l'objet du regard.

³¹⁸ «Voyez ce que peut faire sur nous la différence des temps ; il y a deux siècles, j'aurais peint des Suzanne au bain et je ne peints que des femmes au tub.» : Sevin, Juillet-Août 1975, *op. cit.*, p. 40, note 274.

³¹⁹ Lipton, Mai 1980, *op. cit.*, p. 94-97.

³²⁰ Thomson, Richard. «Degas's Nudes at the 1886 Impressionist Exhibition», *Gazette des Beaux-Arts*, n° 108, Novembre 1986, p. 187-190.

Figure 89. Edgar Degas, *Admiration*, Vers 1878-1880.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 90. Edgar Degas, *Femme se peignant les cheveux*, Vers 1877-1879.

Mais ce regardeur est frustré dans la mesure où le corps en représentation, physiquement et psychologiquement replié sur lui-même au point d'en paraître déformé, ne se prête ni à un

voyeurisme érotique ni à la contemplation désintéressée. La femme à sa toilette, dont le visage demeure souvent caché ou détourné, regarde d'autant moins dans sa direction que sa propre position d'observateur est souvent difficile à déterminer. Certains des surplombs imaginés par l'artiste sont en effet littéralement impensables dans la réalité : ils supposent un spectateur qui a littéralement perdu pied dans un espace lui-même désarticulé. Kendall fait l'hypothèse que ces anomalies pourraient résulter de la projection, dans la représentation, de la situation de l'atelier, Degas traduisant par toutes sortes de dislocations l'attention à la fois rapprochée et séquentiellement dispersée qu'il porte au modèle durant les séances de travail ; elles pourraient aussi résulter du bricolage et du recyclage de motifs qui, avec les années, a tendance à s'accroître.

Cette question de recyclage nous amène à revenir sur ce curieux transfert, opéré par Degas, d'un motif tiré d'un de ses premiers tableaux d'histoire, *Scène de guerre au moyen âge* (figure 82), vers deux pastels de femmes au bain exécutés à quelques années d'intervalle : *Baigneuse allongée sur le sol* (figure 80) et *Baigneuse couchée* (figure 81). Ce déplacement inattendu est beaucoup plus lourd d'implications que les nombreux réemplois de motifs de danseuses auquel l'artiste se livrait à la même époque. On trouve un peu étrange la posture de ces deux femmes prétendument à leur toilette, couchées à même le sol sur des serviettes et dont le bras replié au travers du visage évoque un réflexe de protection. Le geste, pourtant, n'était pas complètement étranger aux traditions classique et orientaliste : on en trouve deux exemples célèbres dans la *Naissance de Vénus* (1863) de Cabanel (figure 91), un tableau vedette au Salon de 1863 dont les contemporains devaient se rappeler, de même que dans l'*Odalisque et l'esclave* d'Ingres (figure 92), remontant à 1842.

Figure 91. Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 92. Jean-Auguste Dominique Ingres,
L'Odalisque et l'esclave, 1842.

Bon nombre de déesses et d'odalisques allongées se présentaient ainsi avec les bras relevés au-dessus des épaules, de façon à ce que leur poitrine soit bien dégagée; un mouvement de torsion des hanches entraînait, avec le croisement des jambes, une accentuation de la ligne de croupe. Ces déploiements horizontaux de la figure serpentine étaient bien entendu associés à des scénarios de séduction ; qu'elles paraissent somnoler où qu'elle laisse subtilement couler son regard vers le spectateur par dessous son bras replié, la beauté allongée était là pour la délectation du spectateur. On ne voit pas, même avec des efforts d'imagination, comment appliquer ce scénario érotisant aux deux nus de Degas et particulièrement à la version de 1895. Non seulement le visage (faisant de toute façon l'objet d'un traitement sommaire comme les mains et les pieds réduits à des moignons) et le regard se trouvent-ils oblitérés par la position du bras; la poitrine est écrasée plutôt que mise en relief et la croupe anguleuse adopte des allures spasmodiques qui cachent le sexe plutôt qu'elles ne le révèlent. Carol Armstrong³²¹ a raison de suggérer que cette posture désarticulée évoque une scène de martyre. La figure d'origine ayant servi d'inspiration à ces baigneuses, celle conçue pour *Scène de guerre au moyen âge*, était une femme violentée par la soldatesque qui l'avait abandonnée au sol, probablement après en avoir abusé; une telle composition constituait, même pour Degas et même si la peinture traditionnelle avait souvent exploité ce type d'agression sous le couvert de l'histoire ou de la mythologie, une forme extrême de confrontation entre le féminin et le masculin.

Dans le cas des femmes à leur toilette comme dans toutes les œuvres de la maturité, nous avons convenu que le pôle masculin de la confrontation avait quitté la représentation pour rejoindre, hors cadre, la position du peintre/spectateur. De quelle expérience peut alors témoigner cette manifestation d'inconfort, pour ne pas dire de souffrance, émanant de l'objet

³²¹ Armstrong, 1991, *op. cit.*, page 183.

observé? Les pastels de femmes à leur toilette, à l'évidence, tiennent des discours dont le sens est loin d'être univoque; ils brouillent les tentatives d'interprétation, à l'instar des perspectives éclatées qui caractérisent leur curieuse spatialité. Degas entraîne-t-il son spectateur dans un voyeurisme hostile ou sympathisant? Et ne serait-ce pas cette situation d'indécidabilité qui crée le véritable sentiment d'inconfort ressenti devant ces baigneuses plutôt que la culpabilité engendrée par l'intrusion forcée dans un cabinet privé? La tentative de résoudre l'énigme par le recours à la biographie de l'artiste hante le débat sur la misogynie. Elle explique sans doute l'intérêt qu'a pu susciter, au cours du passé récent, le retour sur un témoignage d'époque que la fortune critique du peintre avait quelque peu négligé.

5.2 Alice Michel et Degas : secrets d'atelier

Dans la fantasmagorie individuelle d'un Joris Karl Huysmans comme dans l'imaginaire du temps, la série des *Nus à leur toilette* pourrait en effet correspondre, par sa thématique même, à une forme de théâtre de la cruauté qui a nourri l'hypothèse d'un Degas misogyne. Cette accusation entraîne automatiquement un mouvement de dérive de l'œuvre vers la personne et quelques auteurs récents ont voulu confronter le problème. Dès 1962, en effectuant une des premières études poussées des portraits de l'artiste, Jean Sutherland Boggs³²² avait suggéré que le peintre savait se montrer affectueux à l'égard des femmes et que la misogynie pouvait être chez lui une simple affectation sociale : mais elle devait elle aussi s'appuyer sur le témoignage des œuvres, créant une sorte de dichotomie, peut-être involontaire, entre le genre du portrait et les tableaux de genre, c'est-à-dire entre l'attitude de Degas envers les femmes de son cercle bourgeois et son traitement des femmes du peuple. Les documents de première main concernant la vie intime de l'homme, et tout particulièrement sa sexualité, manquent toujours au dossier. Par exemple, l'on ne connaît pas l'opinion de celle qui a partagé très longtemps son quotidien de célibataire, la fidèle Zoé Closier, que son statut de bonne a condamnée au silence historique même si son nom a miraculeusement échappé à l'anonymat. Une des rares commentaires positifs que l'histoire a retenus émane d'un ami intime de l'artiste, Georges Rivière, qui a favorablement comparé Degas à Renoir sur la question du rapport avec les femmes. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, en effet, Rivière soutient que Degas s'est intéressé aux femmes et que, même s'il les a souvent dépeintes avec cruauté, il ressentait du plaisir en leur compagnie, contrairement à Renoir pour qui la femme n'avait d'attrait que dans sa parfaite malléabilité en tant que modèle. Rivière pense peut-être aux relations d'amitié que Degas a

³²² Boggs, Jean Sutherland. *Portraits by Degas*, Berkeley : University of California Press, 1962.

entretenues avec des artistes comme Ellen Andrée, Victoria Dubourg, Mary Cassatt et Berthe Morissot. La question du traitement des modèles est pourtant à considérer, surtout des modèles anonymes qui ont peuplé les épisodes de la vie moderne et les scènes de cabinet de toilette qui nous occupent maintenant.

Dans un article percutant de 1992, Heather Dawkins³²³ a retracé un témoin inusité des comportements de l'artiste en la personne d'Alice Michel, ce modèle de Degas qui a posé pour lui pendant plus de dix ans et que des circonstances particulières ont amenée à publier, en 1919, un témoignage écrit relatant ses séances dans l'atelier. Paru en deux livraisons dans le *Mercure de France*³²⁴ et adoptant un ton anecdotique, l'article offrait à Alice Michel l'opportunité de dénoncer ce qu'elle avait considéré comme des conditions insoutenables de travail. Selon Dawkins, les confidences d'Alice Michel constituent un document d'autant plus intéressant qu'elles renversent la perception mythifiante de l'atelier comme lieu de rayonnement du génie. Alice Michel se met en scène sous les traits de Pauline, un modèle de vingt-cinq ans qui prend la pose chez Degas, pour une statuette en cire verte représentant une femme nue regardant la plante de son pied droit (figure 94).

Illustration retirée

Figure 93. Edgar Degas, *Danseuse regardant la plante de son pied droit, première étude*, entre 1896 et 1911.

Même s'il s'agit d'une potentielle danseuse, la nudité du corps et le mouvement auto réflexif répondent au même programme qui anime la série des nus à leur toilette. Dans son récit, Pauline représente l'artiste comme un vieillard maussade dont les vêtements crasseux font preuve d'un certain laisser aller. Degas est exigeant et demande plusieurs séances de poses de deux à trois heures pendant lesquelles il peut se montrer bavard (il radote en répétant les mêmes histoires tirées de son passé) ou même grivois (ce qui est une habitude de plusieurs artistes de son temps) ou garder un silence buté. Le modelage de la cire est pénible pour l'artiste âgé : la pièce tombe souvent en morceaux, montée peu solidement par des mains devenues maladroites. Pauline craint que la statuette qu'elle a inspirée ne finisse sur une tablette, oubliée parmi des dizaines

³²³ Dawkins, Heather. «Alice Michel Returning the Look : Reading as a Model», Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992, p. 210-217.

³²⁴ Michel, Alice. «Degas et son modèle», *Mercure de France*, 1^{er} et 16 février 1919, p. 457-478 ; 623-639. Voir les liens suivants [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2018352> ainsi que <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201836f>. Pages consultées le 16 juillet 2012.

d'autres non terminées ou jugées insatisfaisantes. Elle s'inquiète aussi du fait que l'artiste ne lui ait pas donné ses traits fins mais plutôt une «expression vulgaire et presque canaille.»³²⁵ L'atelier du 37 rue Victor-Massé que décrit Pauline est un lieu vaste mais assombri par des rideaux qui masquent les fenêtres orientées vers le nord comme le veut la tradition. Manifestement, l'artiste voit mal et se sert souvent de ses mains pour vérifier ou corriger la pose, parfois d'une manière assez brusque. Il lui arrive de menacer son modèle de son petit marteau de sculpteur ou d'un grand compas, qu'il manie avec maladresse ce qui laisse de longues estafilades sur ses membres. Degas craint de devenir aveugle³²⁶ et il a aussi peur de mourir et s'en confesse ouvertement. L'ironie veut que Pauline connaisse le commentaire de Joris Karl Huysmans et qu'elle le rappelle à Degas, ce qui a pour effet de déclencher une longue tirade acide³²⁷, dans laquelle l'artiste manifeste pour l'écrivain un mépris avoué. Sur le sujet des nus aux bains évoqué par le critique, Pauline a aussi des commentaires à ajouter. Pour l'artiste à qui l'on doit la modernisation de ce grand thème classique, il semble en effet que le lavement du corps n'avait aucun intérêt. Degas identifiait le bain à un barbotage frisant la «manie ridicule»³²⁸ L'atelier qui sert de décor à toutes ces représentations de toilettes féminines est en fait un lieu encrassé, Degas refusant que Zoé Closier y fasse le ménage; derrière un paravent se trouve une banquette sale sur laquelle les modèles hésitent à déposer leurs vêtements. Alice Michel s'en indigne jugeant inacceptables de telles conditions de travail.

Les confidences d'Alice Michel ont donc pour effet d'opposer une représentation peu flatteuse de l'artiste à une autre représentation peu flatteuse, celle que Degas fait des femmes dans son art. Même si l'auteur de l'article doit admettre que Degas n'a jamais abusé sexuellement de ses modèles, son évocation des séances de pose révèle un artiste au comportement agressif. En rappelant les conditions de production de l'atelier et les rapports de pouvoir qui s'y jouent, Michel substitue ainsi des corps réels aux corps fantasmés qui habitent l'art de Degas comme des émanations naturelles de son génie. Mais les confidences du modèle

³²⁵ *Ibid.*, p. 476.

³²⁶ Nous savons aussi que Degas souffre de myopie légère très tôt dans sa vie, combinée à une croissante presbytie, et d'un strabisme de l'œil droit. Mais c'est surtout de la lumière du jour dont Degas avait le plus peur, une peur presque malade car une longue exposition au soleil pouvait lui causer une infection rétinienne. Cependant, ces problèmes importants de vision ne le mèneront pas à la cécité, bien que de peindre soit devenu, avec l'âge, une tâche de plus en plus ardue. Il se servira plutôt de cette pathologie : chaque source lumineuse - fenêtre qui filtre la lumière extérieure, feux de la rampe, lampadaires et lustres – est prétexte à épaissir ou à aplatir ses formes, à les désintégrer, les morceler, les fragmenter. Le champ visuel n'est plus qu'espaces de flous, trouées où les objets deviennent presque irréels et inaccessibles dans leur focalisation faussée. Dubreuil, Nicole. «Degas... Corps à corps. Défaillances physiques», *Trois*, n° 1, Automne 1988, p. 1-15.

³²⁷ Dawkins, 1992, *op cit.*, p. 624

³²⁸ *Ibid.*, p. 461.

révèlent aussi, derrière les actes d'impatience et même de cruauté, la grande fragilité physique et psychologique d'un homme vieillissant, qui a peur de la mort et qui semble artistiquement diminué à cause d'une vision défaillante. La dialectique du regard et du toucher, qui nous a préalablement aidée à saisir certaines résonnances idéologiques des nus à leur toilette, fait ici l'objet d'un curieux renversement. Les manipulations de l'artiste qui vérifie la pose ne sont pas une métaphore, elles ne renvoient pas à une tactilité imaginaire : il s'agit de gestes concrets devenus nécessaires parce que les yeux seuls n'arrivent plus à bien saisir le motif. Les confidences d'atelier jettent ainsi un éclairage nouveau sur certains effets plastiques encensés par la tradition moderniste. La suite des nus à leur toilette affiche en effet une grande liberté de traitement qu'elle ne partage qu'avec les dernières séries de danseuses et qui le dispute désormais à l'iconographie dans les attaques que mène l'artiste contre la tradition. Les traces de manipulations que Degas laisse sur le support se détachent du modèle pour dévoiler un autre corps : celui de la peinture pure que la démarche de Degas contribue à faire émerger. Comment négocier, dans cette suite de revirements, la question de la misogynie?

5.3 La misogynie revisitée

L'enquête documentaire sur les conditions de production et de réception de l'art de Degas nous a permis de mettre à jour, dans l'histoire personnelle du peintre et dans celle du régime social auquel il a appartenu, un certain nombre d'explications relatives aux tensions entre les composantes féminines et masculines de ses dispositifs figuratifs. Mais l'œuvre elle-même semble encore résister à l'impératif de transparence qui en ferait le simple reflet d'un destin individuel (la vie privée de Degas, rappelons-le, recèle encore bien des zones obscures) ou d'une idéologie d'époque. On reconnaît aujourd'hui à la production du peintre une certaine forme d'opacité qui ne se résume pas au postulat moderniste d'un médium de plus en plus replié sur sa propre spécificité. C'est en questionnant la nature de son expérience devant les Degas que le spectateur contemporain, sentant désormais le besoin de s'identifier comme homme ou comme femme, hésite à souscrire à la thèse de la misogynie. Norma Broude³²⁹, qui a abondamment publié sur l'artiste, est l'une des premières à s'être attaquée directement au problème. Broude constate que, contrairement à ce qui s'est produit pour Huysmans du côté des littéraires, la présomption de misogynie frappant le peintre n'a jamais vraiment été remise en cause. La

³²⁹ Broude, Norma. «Degas's Misogyny», *The Art Bulletin*, vol. 59, Mars 1977, p. 95-107. Voir aussi : Broude, Norma et Mary D. Garrard. *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, 1st, New York: Harper & Row, 1982. Voir également : Broude, Norma. «Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880: "The Young Spartans," the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited», *The Art Bulletin*, vol. 70, n° 4, Décembre 1988, p. 640-659.

réticence des historiens de l'art du XXe siècle à réviser ce qui continuait d'apparaître comme un jugement sans appel de l'histoire est, selon elle, plutôt troublante et peut avoir été motivée par le souci de ne pas discréditer le témoignage de contemporains de l'artiste qui avaient d'autre part contribué à sa réputation. S'appuyant sur le tempérament irascible de l'homme et sur ses comportements sociaux imprévisibles, la reconnaissance de cette disposition était devenue, selon Broude, la clé interprétative de nombreux tableaux. Norma Broude se propose donc d'aborder d'un regard neuf, sans l'*a priori* de misogynie, un regroupement d'œuvres parmi lesquelles figurent plusieurs portraits de femmes ainsi que des nus à leur toilette comme *Le tub* du Musée d'Orsay. Rappelant que l'artiste avait pu établir, avec quelques femmes de sa propre condition sociale et avec des artistes comme Ellen Andrée, Victoria Dubourg, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Marie Braquemond et Suzanne Valadon des rapports égalitaires et même affectueux, Broude croit reconnaître ces sentiments dans les portraits pleins de vivacité qu'il nous a laissés d'elles. Ces femmes brillantes n'ont pas été pour lui de simples stéréotypes, contrairement aux ouvrières qui peuplent ses scènes de la vie moderne. Mais, même dans ces cas, Broude ne souscrit pas au jugement négatif qui suit le peintre depuis les déclarations de Huysmans. Signalant que *Le tub* d'Orsay (figure 94) emprunte son prototype formel à la statuaire antique, l'*Aphrodite accroupie* (figure 95) d'après Doidalsas, elle soutient que cette posture est loin d'être celle d'une femme qu'on humilie ou qu'on dégrade. On trouve aussi, à la source de certaines danseuses, une *Nike fixant sa sandale*, c'est-à-dire une déesse grecque de la guerre qui est aussi celle de la sagesse, des artisans et des artistes. Broude voit, dans ces résurgences, autre chose que de simples traces des vieilles ambitions académiques de l'artiste. L'emprunt déguisé doterait selon elle les représentations de Degas de significations additionnelles : elles confèrent à ses figures une aura de dignité.

Figure 94. Edgar Degas, *Le tub*, 1886.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figure 95. Anonyme, *Aphrodite accroupie*,
Œuvre romaine d'époque impériale, Ie-IIe siècle après J.-C.

L’auteure Eunice Lipton³³⁰, dans un article consacré aux femmes à leur toilette, convient que Degas n’a pas représenté des sujets idéalisés, opérant dans un environnement idyllique ou symbolique. Ce sont des individus bien réels s’adonnant à des rituels d’ablution dont les gestes sont à la fois simples et clairs, tout en demeurant étrangement allusifs; mais ces gestes ne sont pas pour autant impudiques. Selon Lipton, le sentiment qu’elles dégagent s’exprime tout entier dans la phrase qui ouvre son article : «Degas’ images of bathers are sensuous and beautiful.»³³¹ Malgré le rapprochement qu’on a pu effectuer entre les baigneuses et les prostituées, l’auteure n’a pas le sentiment que les nus à leur toilette s’apprêtent à faire commerce de leur chair. Une expression de bien-être tactile se dégage de ces représentations, amplifiée par les effets de textures et par le rehaussement de la palette qui caractérise la production tardive (figure 96). Une telle sensation peut appartenir à n’importe quelle femme et exprimer tout simplement un plaisir physique privé que certaines contorsions auraient simplement pour fonction de manifester. Les baigneuses captureraient ainsi un moment précieux de la sensualité des femmes. Ces nus, de toute manière, se dérobent aux formules conventionnelles de l’érotisme qui demandent des échanges complices avec le spectateur. Ce sont justement les stratégies de fragmentation utilisées par l’artiste, stratégies qui pour Huysmans appelaient le dégoût et le mépris, qui signalent à Lipton une intentionnalité tout autre.

Figure 96. Edgar Degas, *Après le bain*, Vers 1896.

Illustration retirée

Les femmes à leur toilette expérimenteraient tout simplement *une intense expérience narcissique du plaisir* plutôt qu’elles ne manifestent la misogynie de Degas. Cette position n’est pas nécessairement partagée, notamment par le commentateur masculin Edward Snow³³², qui n’associe pas pour autant

les choix de Degas à des actes de cruauté. Pour cet auteur - qui considère que les femmes à leur toilette sont des prostituées – l’artiste aurait plutôt manifesté de la sollicitude en les montrant ainsi dans leur plus stricte intimité. Le fait qu’il soit demeuré extérieur à la scène et qu’il se soit abstenu d’entrer en communication avec elles préserve son propre anonymat tout en les soustrayant aux regards des autres. Que Degas ait violé les canons traditionnels de la beauté

³³⁰ Lipton, May 1980, *op. cit.*

³³¹ *Ibid.*, p. 94.

³³² Snow, 1979, *op. cit.*

féminine n'indique donc pas nécessairement une attitude hostile. L'artiste se fait plutôt le témoin discret d'une l'expérience assez banale, liée à la vie inconsciente du corps. Il convient que les femmes représentées affichent souvent une certaine grâce empreinte de sensualité et que leurs contorsions mêmes pourraient témoigner d'une forme de plénitude, d'un plaisir tranquille qu'on ne peut en aucun cas associer à une défense contre un acte d'agression. Mais Edward Snow ne peut pas s'identifier pleinement à cette expérience et il cherche plutôt à caractériser celle de Degas : selon lui, l'imagerie proposée par le peintre renforce l'idée de l'homme stérile, du célibataire rendant inaccessible l'objet de ses convoitises. Les femmes se baignant sont en effet mises hors d'atteinte par leur propre absorption. Leur force émotive réside alors dans leur indifférence au désir masculin. Paradoxalement, l'action des doigts de l'artiste ayant laissé leur trace à la surface des œuvres recrée cette matrice du désir qui ne trouve pas sa formulation dans les figures mais dans la facture. En bout de piste, les baigneuses/prostituées de Degas ne sont pas des femmes avilies; elles se soumettent plutôt à un rituel de purification qui les soustrait au milieu dont elles sont issues. Leur chair nue peut alors rayonner d'innocence, une innocence que protège une démarche moderniste en train de s'affirmer.

On le voit, la révision de la misogynie de Degas continue d'accorder une grande attention au mode réflexif, celui de femmes «se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner», qui s'énonçait dans le titre de la série et qui avait scandalisé des contemporains de l'artiste comme Huysmans. Si le rapport entre l'élément féminin et l'élément masculin du dispositif est maintenant envisagé avec plus de bienveillance, il ne se décline cependant pas de la même façon selon que l'œuvre s'adresse à un spectateur ou à une spectatrice. Cette différence n'a pas échappé à Griselda Pollock³³³ qui réalise à quel point le processus d'identification fonctionne tout à fait différemment chez l'un et chez l'autre sexe. Norma Broude et surtout Eunice Lipton *ressentent* les femmes au bain comme si elles partageaient leur expérience. Snow doit négocier sa propre extériorité et sublimer son désir hétérosexuel. N'est-ce pas un comportement obligé puisque, de toute manière, il est ici question de voyeurisme artistique et non de voyeurisme réel? Se plaçant dans une perspective plus théorique qu'expérientielle, Carol Armstrong rejoint cependant les allusions de Snow à la stérilité fondamentale de la démarche du peintre. S'il doit exister un mythe persistant au sujet de l'artiste, celui de l'abstinence serait sans nul doute plus approprié que celui de la misogynie. La relation ou la *non relation* entre l'objet du regard (la femme nue) et le sujet (le voyeur) peut,

³³³ Pollock, Griselda. «Degas/Images/Women ; Women/Degas/Images : What Difference Does feminism Make to History?», Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992, p. 22-30.

selon elle, se définir comme un véritable dispositif célibataire. Le lien entre l'homme et l'œuvre est alors moins de l'ordre du reflet que de la correspondance structurale.

Illustration retirée

Figure 97. Jeanne Fèvre, *Degas très vieux sur son lit*,
visage de trois-quarts face, regard vers la droite, Vers 1915.

Conclusion

Il n'est pas rare que le nom d'Edgar Degas, même de nos jours, soit associé à celui de *peintre des danseuses*... et cette apostille, que l'artiste avait déjà acquise de son vivant, l'horrifiait. Depuis le début de sa carrière jusqu'aux dernières années de sa vie, Degas s'était en effet beaucoup consacré à la représentation de la figure féminine sous ses multiples facettes, oscillant entre l'individualité et le type, entre la mise en situation sociale et l'intrusion dans la plus stricte intimité. L'intérêt s'était manifesté dès le début de la carrière, avec l'engagement de l'artiste dans la peinture d'histoire et dans la peinture de genre. Donnant une tournure inattendue au modèle davidien qui s'appuyait sur la complémentarité des rôles, les mises en scène conçues par Degas telles qu'on les voit dans *Petites filles spartiates*... et *Intérieur*, plaçaient le personnage féminin dans des situations narratives qui le mettaient en tension, pour ne pas dire en opposition ouverte, avec un élément masculin. Une résistance aux formules conventionnelles allait aussi se manifester dans les portraits. C'est le cas avec *La famille Bellelli* où la tante Laura, qui est debout et qui nous fait face alors que son mari est pratiquement absorbé par le décor, s'impose comme le personnage dominant. Un intérêt déjà manifeste pour la spontanéité (reconstruite) et l'excentricité des poses et pour les espaces discontinus annonce une nouvelle sensibilité qui va trouver son plein épanouissement dans les scènes de la vie moderne où l'élément féminin occupe désormais pratiquement toute la scène, le pôle masculin étant la plupart du temps relégué hors cadre, dans l'espace du spectateur. Ce changement de cap est aussi marqué par une éclipse de tout scénario dramatique. Les femmes de Degas sont simplement des travailleuses, danseuses, blanchisseuses ou modistes, présentant des corps rompus à (ou par) une gestuelle répétitive, souvent triviale et irréfléchie, qui témoigne d'une forme inattendue d'indifférence et de refus d'établir une communication avec le regardeur.

Les femmes de Degas n'en sont pas pour autant libérées de la présence masculine, que cette dernière fasse une apparition épisodique dans l'image ou qu'elle soit suggérée par la structure d'effraction qui caractérise les œuvres de la maturité. Dans le milieu des entrechats et des pirouettes, l'espace qui va de la loge à la scène est encombré de protecteurs. Les blanchisseuses et les modistes s'exposent au regard des promeneurs et aux transactions avec d'éventuels clients. Effectuant des tâches hautement visibles dans la cité, ces femmes érodent littéralement les frontières *physiques* entre le monde bourgeois et le monde ouvrier, entre l'univers public dominé par les activités des hommes et l'univers domestique traditionnellement réservé aux femmes (la désignation *foyer* de l'Opéra est à cet égard paradoxalement révélatrice).

Si l'intérêt que leur porte Degas semble d'abord répondre à une intention réaliste, un projet de représenter le Paris haussmannien que le peintre partage avec ses amis impressionnistes, la mise en image de cette expérience nous amène ailleurs. Le morcellement des corps et des espaces qui renvoie à un point de vue de plus en plus inconfortable témoigne moins d'une vision objective que d'une projection anxieuse, comme si l'ordre masculin se trouvait mis à mal par le chaos d'un certain vécu féminin. Les femmes au travail mises en scène par Degas sont profondément ambiguës et, d'une certaine manière, elles nourrissent et subvertissent à la fois les préjugés contemporains à leur égard. En s'absorbant à leur tâche, elles repoussent tout en exerçant une certaine fascination.

Le processus s'intensifie avec les femmes au bain des dernières séries, déployant leur résilience dans un décor dont l'indécision suggère indifféremment le cabinet de toilette ou l'alcôve de bordel; ces femmes secrètent le même mystère et produisent le même malaise que les travailleuses. Les dispositifs déjà mis en place pour les scènes de la vie parisienne : espaces et volumes fragmentés, points de vue extravagants, produisent ici d'autant plus d'effet qu'ils s'appliquent à ces corps complètement repliés sur eux-mêmes, comme si ce mode de pure autoréflexivité physique constituait à la fois le meilleur moyen de contrer la tradition en peinture et de traduire l'expérience moderne. Cette expression particulière d'une force musculaire en mouvement continu est la source de contorsions qui rendent souvent les corps monstrueux et dont on se demande encore si elles résultent d'une violence infligée ou si elles sont la manifestation franche d'un plaisir inconscient. Plus encore que d'habitude, Degas nous amène au-delà du réalisme, un réalisme qu'on a souvent qualifié chez lui de photographique, à cause du rôle dévolu aux cadrages dans l'établissement de points de vue très particularisés. Mais la problématisation de la position du spectateur ainsi que de l'acte de regarder qui s'est élaborée avec les danseuses est, avec les baigneuses, différemment formulée. L'artiste a altéré le dispositif de façon à rendre impossible toute prise de vue photographique. On le comprend aisément. Le cliché d'une scène intime comme le nettoyage corporel aurait gardé la trace d'un voyeurisme inadmissible, il aurait été comme une empreinte laissée sur une scène de crime. Ainsi, le regard que porte le spectateur sur les nus est-il radicalement sollicité mais aussi exclu par l'échelle démesurée des corps poussés au premier plan et installés sur des sols impossibles. Autre différence : les baigneuses se sont dépouillées de tous les fards et de tous les artifices qui, dans le monde des coulisses, évoquaient une dialectique de l'habillage et du déshabillage appelant les transactions sexuelles et les transgressions de classes. Entre la célébration de la parure qu'incarnent le monde des modistes et le débraillé populaciel des blanchisseuses et des repasseuses, les baigneuses de Degas semblent avoir atteint un état de total dépouillement qui

marque un changement de direction important dans l'œuvre : l'artiste, de plus en plus replié sur lui-même et sur le travail en atelier, prend désormais ses distances avec les rituels bourgeois de son époque, avec les coulisses du spectacle et avec les boulevards. L'attitude solipsiste qui anime ses femmes «se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant...» c'est aussi, dans une large mesure, celle de Degas lui-même, au déclin d'une vie très accomplie au plan artistique mais étrangement démunie au plan affectif personnel.

Ce n'est apparemment pas le même mouvement qu'a suivi la fortune critique de Degas qui, après des décennies de célébration d'une figure canonique - même si un peu excentrique - de l'art moderne, s'est forcée à un repositionnement de l'homme et de l'œuvre dans leur contexte d'occurrence, celui d'une modernité urbaine où les bouleversements des rapports de classe étaient indissociablement liés à des rapports de genre. Nous l'avons signalé en introduction, on doit à l'histoire sociale et surtout à l'histoire féministe de l'art le tournant révisionniste qui, dans les dernières décennies du vingtième siècle, a produit une véritable hyperactivité critique autour de la figure de Degas. Des féministes ont entre autre senti un profond besoin de réévaluer, à la lumière de l'idéologie bourgeoise et patriarcale caractérisant les milieux auxquels appartenait l'artiste, les premiers jugements suscités par son œuvre. C'est ainsi que le dégoût d'un Joris Karl Huysmans, apparemment incapable d'analyser le trouble profond qui déréglait sa prose devant les femmes à leur toilette, a pu attirer l'attention de Norma Broude et susciter, autour de la misogynie de l'artiste, un débat qui s'est avéré aussi intelligent que nécessaire à défaut d'être ultimement conclusif. D'autres, comme Anthea Callen et Eunice Lipton, se sont intéressées à un registre élargi de représentations, visuelles et textuelles, artistiques et populaires, permettant de saisir la résonance spécifique des images de Degas par rapport aux nombreuses projections élaborées, dans divers champs de l'imaginaire social, sur des thèmes qu'il a lui-même exploités. Cette démarche a eu deux conséquences intéressantes en termes de conduite disciplinaire : d'une part, elle a permis de reformuler autrement que sur le mode de la source et de l'influence, les rapports entre peinture et littérature; d'autre part, elle a positionné la production imagée de l'artiste dans une chaîne synchronique de représentations qui nous déprend de la chasse habituelle au pedigree artistique, celui qui cherche à faire d'un grand artiste l'héritier, même rebelle, de grands prédécesseurs.

La réflexion à notre avis la plus productive, celle qui a le mieux permis de connecter l'idéologie imagée de Degas avec sa démarche formelle spécifique, s'est concentrée sur la structure des œuvres, c'est-à-dire sur le dispositif qui lie les figures en représentation, les figures *derrière le cadre*, à une instance située devant le tableau, là où le spectateur/la spectatrice a

relayé l'activité à la fois réelle et fictionnelle du peintre. L'auteure la plus représentative de cette position est à notre avis Carol Armstrong, à qui l'on doit d'avoir repéré, dans les procédés compositionnels si typiques des œuvres de la maturité, un pivotement du dispositif davidien qui avait inspiré les premiers tableaux d'histoire. Pour Armstrong, dont la démarche contraste avec celle d'Heather Dawkins intéressée par les rapports de l'artiste avec ses modèles, la fascination (ou l'exaspération) que suscite la vie privée de l'homme est néanmoins précieuse et ne doit pas être sommairement condamnée parce que le matériel biographique est trop peu substantiel et trop plein de contradictions. Il faut plutôt le traiter comme un symptôme, la curieuse ambivalence (le terme utilisé par Armstrong est *odd*) de l'homme à l'égard des femmes trouvant des échos plus larges dans la société du temps et, surtout, venant alimenter, d'une façon probablement inconsciente, la crise des formules classiques de la représentation à laquelle Degas apporte une contribution originale et significative. Un dispositif célibataire! La formule permet enfin d'attacher le nœud où l'histoire personnelle vient s'entremêler à l'histoire d'une société et à l'histoire d'un médium dont la capacité à rendre compte de la réalité devient de moins en moins crédible. La métaphore du célibat (celle qui, pour le moment de l'analyse, maintient les sexes à distance) vient d'autre part nous rappeler ce que la fortune critique récente de l'artiste - mais aussi la discipline en général - doit aux positions féministes. Une lecture féministe, en se penchant sur l'entreprise de la différenciation sexuelle à l'œuvre dans les représentations, identifie les crises, les contradictions et le prix de la subjectivité humaine. Dans le cas de Degas, l'identification d'un dispositif célibataire s'est avérée féconde plutôt que stérile.

Bibliographie

Monographies et collaborations

- ARMSTRONG, Carol, David HOCKNEY et coll. *A Degas Sketchbook*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2000.
- BELL, Quentin. *Degas : «Le viol»*, Newcastle Upon Tyne: University of Newcastle Upon Tyne, 1965.
- BERSON, Ruth et Fine Arts Museums of San Francisco. *The New Painting Impressionism, 1874-1886*, San Francisco, Seattle, Washington : Fine Arts Museums of San Francisco, Distributed by University of Washington Press, 1996.
- BLANCHE, Jacques-Émile et Marcel PROUST. *Propos de peintre. De David à Degas*, Paris : E. Paul, 1919.
- BOGGS, Jean SUTHERLAND. *Portraits by Degas*, Berkeley : University of California Press, 1962.
- BOREL, France. *Les illusions de la réalité : le modèle ou l'artiste séduit*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1990.
- BOURET, Jean. *Degas*, Paris : Aimery Somogy, 1987.
- CABANNE, Pierre. *Monsieur Degas*, Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1989.
- CALLEN, Anthea. *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris : S. Messinger, 1983.
- DEGAS, Edgar, Jean NEPVEU-DEGAS. *Huit sonnets d'Edgar Degas*, New York, Paris : Wittenborn and Company ; La Jeune Parque, 1946.
- Degas Drawings*, New York : Dover, 1973.
- DUMAS, Ann et Metropolitan Museum of Art. *The Private Collection of Edgar Degas*, New York : Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams, 1997.
- DURANTY, Edmond, Paul DURAND-RUEL et fils (Firme) et Marcel GUÉRIN. *La nouvelle peinture ; à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Paris : Floury, 1946.
- FÈVRE, Jeanne. *Mon oncle Degas : souvenirs et documents inédits*, Genève : P. Cailler, 1949.
- GUÉRIN, Marcel. *Lettres de Degas*, Paris : B. Grasset, 1931.
- GUEST, Ivor Forbes. *The Ballet of the Second Empire*, Middletown : Pitman Pub.; Wesleyan University Press, 1974.

- GUEST, Ivor Forbes. *Jules Perrot : Master of the Romantic Ballet*, New York : Dance Horizons, 1984.
- HALÉVY, Daniel, Jean-Pierre HALÉVY. *Degas parle*, Paris : Éditions de Fallois, 1995.
- JAMOT, Paul. *Degas*. Paris : Éditions de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.
- KENDALL, Richard, Richard THOMSON (1985). *Degas 1834-1984*, Manchester : Department of History of Art and Design, Manchester Polytechnic.
- KENDALL, Richard. *Degas by Himself : Drawings, Prints, Paintings, Writings*, London: Time Warner Book, 2004.
- KENDALL, Richard et Jill DEVONYAR. *Degas et les danseuses : l'image en mouvement*, Paris : Skira-Flammarion, 2011.
- LEMOISNE, Paul-André. *Degas et son œuvre*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1964 [1947-1949].
- LEMOISNE, Paul-André, Theodore Franklin REFF et coll. *Degas et son œuvre, A Supplement*, New York : Garland Publishers, 1986.
- LOYRETTE, Henri. *Degas*, Paris : Fayard, 1991.
- MARMOR, Michael F. *La vision de Degas : le handicap visuel de Degas et le style de ses dernières œuvres*, Paris : Somogy éditions d'art, 2002.
- McMULLEN, Roy. *Degas ; His Life, Times and Work*, Boston : Houghton Mifflin, 1984.
- PARRY JANIS, Eugenia et Fogg Art Museum. *Degas Monotypes : Essay, Catalogue & Checklist*, New York : Garland Pub., 1977.
- RAIMONDI, Riccardo. *Degas e la sua famiglia in Napoli, 1793-1917*, Napoli : SAV., 1958.
- REFF, Theodore Franklin. *The Notebooks of Edgar Degas*, Oxford : Clarendon Press, 1976.
- REFF, Theodore Franklin. *Degas : the Artist's Mind*, New York : The Metropolitan Museum of Art, Harper and Row Publishers, 1977.
- RIVIÈRE, Gœrges. *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, Paris : Floury, 1935.
- THOMSON, Richard. *Degas, The Nudes*, London : Thames and Hudson, 1988.
- THOMSON, Richard. *Edgar Degas: Waiting*, Malibu : J. Paul Getty Museum, 1995.
- VALÉRY, Paul. *Degas ; Danse ; Dessin*, Paris : Gallimard (Idées), 1938.
- VOLLARD, Ambroise. *Degas 1834-1917*, Paris : G. Crès, Coll. «Artistes d'hier et d'aujourd'hui», 1924.
- VOLLARD, Ambroise. *En Écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris : B. Grasset, 1985.

Catalogues raisonnés et d'exposition

BAUMANN, Félix A., Marianne KARABELNIK et coll. *Degas: Portraits*, Catalogue d'exposition, Zurich, 2 décembre 1994-5 mars 1995 ; Kunsthalle, Tübingen, 18 mars-18 juin 1995, Londres : Merrell Holberton, 1994.

BOMFORD, David et London National Gallery. *Art in the Making : Degas*, London : National Gallery Co., 2004.

BOGGS, Jean SUTHERLAND et coll. *Degas*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand-Palais, 9 février-16 mai 1988 ; Ottawa, National Gallery of Canada, 16 juin-28 août 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989, Paris ; Ottawa ; New York : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

DEVONYAR, Jill et Richard KENDALL. *Degas et la danse*, Catalogue d'exposition, Detroit Institute of Arts, 20 octobre 2002-12 janvier 2003 ; Philadelphia Museum of Art, 12 février-11 mai 2003, Paris : Éditions de La Martinière, 2004.

FINSEN, Hanne et coll. *Degas og familien Bellelli ; Degas et la Famille Bellelli*, Catalogue d'exposition, Ordrupgaard, København, Denmark, 11 mai-24 juillet 1983, København : Ordrupgaard, 1983.

KENDALL, Richard. *Degas : Beyond Impressionism*, Catalogue d'exposition, National Gallery, 22 mai-26 août 1996 ; The Art Institute of Chicago, 28 septembre 1996-5 janvier 1997, Londres : National Gallery Publications; Chicago: The Art Institute of Chicago, 1996.

KINSMAN, Jane et Michael PANTAZZI. *Degas : The Uncontested Master*, Catalogue d'exposition, National Gallery of Australia, 12 décembre 2008-22 mars 2009, Canberra : National Gallery of Australia, 2008.

SHACKELFORD, George Thomas MADISON et coll. *Degas and the Nude*, Catalogue d'exhibition, Musée des Beaux-Arts, Boston, 9 octobre 2011-5 février 2012 ; Musée d'Orsay, Paris, 12 mars-1^{er} juillet 2012, London: Thames & Hudson, 2011.

SHACKELFORD, Gøerge Thomas MADISON et coll. *Degas : The Dancers*, Catalogue d'exposition, National Gallery of Art, 22 novembre 1984-10 mars 1985, Washington D. C. : National Gallery of Art, 1984.

THOMSON, Richard. *The private Degas*, Catalogue d'exposition, Whitworth Art Gallery, Manchester, 20 janvier-28 février 1987 ; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 17 mai-3 mai 1987, London : Arts Council of Great Britain: Herbert Press, 1987.

Critique et théorie de l'art

ARMSTRONG, Carol. *Odd Man Out. Readings of the Works and Reputation of Edgar Degas*, London ; Chicago : The University of Chicago Press, 1991.

- BERNHEIMER, Charles. *Figures of Ill Repute : Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- BLOCH, R. HOWARD et Frances FERGUSON. *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, Berkeley : University of California Press, 1989.
- BROUDE, Norma, Mary D. GARRARD et coll. *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York : Icon Editions, Harper and Row Publishers ; Toronto: Fitzhenny and Whiteside, 1982.
- BROUDE, Norma. *Impressionism : A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science and Nature in the Nineteenth Century*, New York : Rizzoli, 1991.
- BROUDE, Norma, Mary D. GARRARD et coll. *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, New York : Icon Editions, Harper Collins Publishers Inc., 1992
- BROUDE, Norma. *Edgar Degas : Images of Women, Images of Men*, New York, N.Y. : Rizzoli International Publications, Coll. «Rizzoli art series», 1993.
- BROUDE, Norma, Mary D. GARRARD et coll. *Reclaiming Female Agency : Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley : University of California Press, 2005.
- BUSSE, Jacques. *L'impressionnisme : une dialectique du regard*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1996.
- CALLEN, Anthea. *The Spectacular Body : Science, Method, and Meaning in the Work of Degas*, New Haven : Yale University Press, 1995.
- CLARK, Thimoty J. *The Paintings of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York : Knopf ; London : Thames & Hudson ; Princeton : Princeton University Press, 1985-1986.
- CLAYSON, Susan HOLLIS et coll. *Modernism and Modernity : the Vancouver Conference Papers*, Halifax : Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris : Seuil, 1992.
- FRASCINA, Francis et coll. *Modernity and Modernism : French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven : Yale University Press in association with the Open University, Coll. «Modern art-practices and debates», 1993.
- GARB, Tamar. *The Body in Time : Figures of Femininity in Late Nineteenth-Century France*, Lawrence, Kan : Spencer Museum of Art, University of Kansas in association with University of Washington Press, Seattle, Coll. «University of Kansas Franklin D. Murphy Lecture Series», 2008.
- HARRISON, Charles. *Painting the Difference : Sex and Spectator in Modern Art*, Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- HOUSE, John. *Impressionism : Paint and Politics*, New Haven : Yale University Press, 2004.

- HUYSMANS, Joris Karl et Patrice LOCMANT. *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris : Bartillat, 2006.
- KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, 1992.
- de KEYSER, Eugénie. *Degas, réalité et métaphore*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain : Institut Supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1981.
- LESSER, Wendy. *His Other Half : Men Looking at Women Through Art*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991.
- LIPTON, Eunice. *Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Los Angeles ; London ; Berkeley : University of California Press, 1986.
- LOEB, Judy, editor. *Feminist Collage : Educating Women in the Visual Arts*, New York : Teachers College Columbia University, 1979.
- NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904 : Sources and Documents in the History of Art Series*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York : Harper and Row Publishers, 1988.
- NOCHLIN, Linda. *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Paris : Éd. J. Chambon, Coll. «Rayon art», 1995.
- NOCHLIN, Linda. *Representing Women*, New York : Thames and Hudson, 1999.
- NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*, London : Thames & Hudson, 2001.
- NORD, Philip G. *Les impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIXe siècle*, Paris : Tallandier, 2009.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York : Pantheon Books, 1981.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference : Femininity ; Modernity and the Spaces of Femininity ; Feminism and the Histories of Art*, London : Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London : Routledge, 1999.
- SIDLAUSKAS, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000.
- SNOW, Edward A. *A Study of Vermeer*, Berkeley : University of California Press, 1979.
- SULEIMAN, Susan RUBIN et coll. *The Female Body in the Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge : Harvard University Press, 1985.

Actes de colloque et conférences

BUCHLOH, Benjamin H. D., Serge GUILBAUT et David SOLKIN. *Modernism and Modernity : the Vancouver Conference Papers*, Halifax, N. S. : Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

DUBREUIL, Nicole. *Les métaphores de la critique d'art. Le sale et le malade à l'époque de l'Impressionnisme ; La critique d'art en France 1850-1890*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand tenu les 25, 26 et 27 mai 1987, Clermont-Ferrand : Université de Saint-Étienne, Travaux LX III, 1989.

MUSÉE D'ORSAY et École du Louvre. *Degas inédit : actes du Colloque Degas*, organisé au Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris : Documentation française, 1989.

Thèses et mémoires

HSU, Mona R. *The Art and Act of Looking : Edgar Degas, 1834-1917*, M. A. diss., California State University, Dominguez Hills. In *Dissertations & Theses : Full Text*, 1994. [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com>. (publication number AAT 1361262 ; accessed January 31, 2011).

MARTIN, Lisa Simone. *Subversion of the Gaze : Degas and the Social Implications of his Dancers*, Art History, United States, Missouri : Art History. Ph. D. diss., Art History, 2011. In *Dissertations & Theses: Full Text* [database on-line] ; available from <http://search.proquest.com/docview/887708826?accountid=12543>. (accessed September 20, 2011).

PARENT, Marie-Josée. «La Petite danseuse de quatorze ans» : *une analyse de la fonction subversive de l'œuvre*, 2009. [En ligne], Thèse de Maîtrise, Montréal : Université de Montréal, <http://hdl.handle.net/1866/3320>. Consulté le 14 janvier 2011.

ROSALES-SHARPE, Mia Esperanza. *From Bedroom to Canvas : A look at the French Prostitution "Class System" with the Aid of Art During Nineteenth-Century France*, M. A. diss., California State University, Dominguez Hills, 2009. In *Dissertations & Theses: Full Text* [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com>. (publication number AAT 1481414 ; accessed January 31, 2011).

SHACKELFORD, Gøerge Thomas MADISON. *The Dance Compositions of Edgar Degas (Drawings, France)*, Ph. D. diss., Yale University, 1986. In *Dissertations & Theses : Full Text* [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com>. (publication number AAT 8701083 ; accessed February 1, 2011).

SIDLAUSKAS, Susan Jane. *A Perspective of Feeling : The Expressive Interior in Nineteenth Century Realist Painting*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1989. In *Dissertations & Theses: Full Text* [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com>. (publication number AAT 9004826 ; accessed February 1, 2011).

TOWNSEND, Julie Ann (2001). *The Choreography of Modernism in France : The Female Dancer in Artistic Production and Aesthetic Consumption, 1830-1925*, Ph. D. diss., University of California, Los Angeles. In *Dissertations & Theses : Full Text* [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com>. (publication number AAT 3024098 ; accessed February 1, 2011).

TRENEV, A. Degas and his Dance Images as a Form of New Media Journalism, M. A. diss., University of Southern California, 2008. In *Dissertations & Theses: Full Text* [database on-line] ; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT 1454122; accessed January 31, 2011).

Sur l'hygiène et la prostitution

BERLIÈRE, Jean-Marc. *La police des mœurs sous la IIIe République*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.

CLAYSON, Susan HOLLIS. *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*, Ann Arbor, Michigan : University Microfilms International, 1985.

CLAYSON, Susan HOLLIS. *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven : Yale University Press, 1991.

CORBIN, Alain. *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution, 19e et 20e siècles*, Paris : Aubier Montaigne, 1997.

PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre-Jean-Baptiste. *De la prostitution dans la ville de Paris / considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration ; ouvrage appuyé de documents statistiques puisés dans les archives de la préfecture de police*, Paris : Pierre Fort, 1900 [1836].

VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, 1987 [1985].

Ressources électroniques

HARSIN, Jill, ACLS Humanities E-Book (Organisation), et coll. *Policing Prostitution in Nineteenth Century Paris*, Princeton: Princeton University Press, 1985. En ligne, <http://hdl.handle.net/2027/heb.04506>

Court métrage de Sacha Guitry sur Degas : En ligne, <http://youtu.be/DHyIxx5KnZA>.

MICHEL, Alice. «Degas et son Modèle», *Mercure de France*, 1er février 1919 et 16 février 1919, p. 457-478 et p. 623-639. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2018352> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201836f> (Pages consultées le 16 juillet 2012).

DURANTY, Edmond, «La nouvelle peinture. À propos du groupe d'artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel». En ligne :
<http://books.google.fr/books?id=Us4d3ihWqVcC&pg=PT2&dq=la+nouvelle+peinture&hl=en&sa=X&ei=sqvEUrybM-imyQGy0IG4Cw&ved=0CEoQ6AEwAA#v=onepage&q=la%20nouvelle%20peinture&f=false> (Page consultée le 16 juillet 2012).

Dictionnaire

[Dictionary of Art Historians](http://www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.html) (website). www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.html

Articles de périodiques

ADLER, Kathleen. «Angles of Vision», *Art in America*, vol. 78, Janvier 1990, p. 138-143 +.

ANDERSON, Amanda. «Prostitution's Artful Guise», *Diacritics*, vol. 21, n° 2/3, 1991, p. 102-122.

ARMSTRONG, Carol. «Reflections on the Mirror : Painting, Photography, and the Self-Portraits of Edgar Degas», *Representations*, n° 22, 1988, p. 108-141.

BAILEY, Martin. «Edgar Degas's Last Years : Making Art that Danced», *Smithsonian*, vol. 27, n° 7, 1996, p. 96-105.

BENTLEY, Tony. «What's Wrong with Degas?», *Art and Antiques*, November 1987, p. 70-75 +.

BERNHEIMER, Charles. «Huysmans : Writing Against (Female) Nature», *Poetics Today*, vol. 6, n° 1/2, 1985, p. 311-324.

BERNHEIMER, Charles. «Degas's Brothels : Voyeurism and Ideology», *Representations*, n° 20, 1987, p. 158-186.

BERNHEIMER, Charles. «Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas; Dealing with Degas : Representations of Women and the Politics of Vision ; Review Article», *The Art Bulletin*, vol. 75, March 1993, p. 180-183.

BERTRAND, Pascale. «Degas, *La famille Bellelli*», *Beaux-Arts Magazine*, vol. 47, Juin 1987, p. 81-83.

BOGGS, Jean SUTHERLAND. «Edgar Degas and *The Bellelli's*», *The Art Bulletin*, n° 37, June 1955, p. 127-136.

BOGGS, Jean SUTHERLAND. «Edgar Degas and Naples», *The Burlington Magazine*, vol. 55, n° 723, June 1963, p. 273-276.

- BROUDE, Norma. «Degas ‘Misogyny’», *The Art Bulletin*, vol. 59, n° 1, March 1977, p. 95-107.
- BROUDE, Norma. «Edgar Degas and the French Feminism, ca. 1880 : *The Young Spartans*, The Brothel Monotypes, and The Bathers Revisited», *The Art Bulletin*, vol. 70, n° 4, December 1988, p. 640-659.
- BROUDE, Norma. «Book Review», *Woman's art journal*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 35-40.
- BROWSE, Lilian. «Degas Grand Passion», *Apollo*, vol. 85, n° 60, Février 1967, p. 104-114.
- BURNELL, B. «Degas and his *Young Spartans Exercising*», *Museum Studio*, n° 4, 1969, p. 49-65.
- COLLINS, Bradley. «Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life; Book Review», *Woman's Art Journal*, vol. 9, Spring-Summer 1988, p. 39-41.
- CREIGHTON, Gilbert. «Degas and the Problem of Verifiable Excellence», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 10, n° 3, 1952, p. 217-222.
- DAWKINS, Heather . «Artists and After-Lives», *RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review* vol. 26, n° ½, 1999, p. 29-41.
- DUBREUIL, Nicole. «Degas... corps à corps. Défaillances physiques», *Trois*, vol. 4, n° 1, Automne 1988, p. 1-5.
- GAILLEMIN, Jean-Louis. «États d'âme. L'âme au corps», *Connaissance des Arts*, n° 500, Novembre 1993, p. 47-54.
- GARB, Tamar. «Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life by Eunice Lipton ; Book Review», *Oxford Art Journal*, vol. 10, n° 2, 1987, p. 95-97.
- GARB, Tamar. «Degas in the Dock», *Oxford Art Journal*, vol. 19, n° 1, 1996, p. 108-111.
- GEIST, Sidney. «Degas' *Intérieur* in an Unaccustomed Perspective», *Art News*, vol. 75, n° 8, October 1976, p. 80-82.
- GILBERT, Creighton. «Degas and the Problem of Veritable Excellence», *Journal Aesthetics*, vol. 10, March 1952, p. 217-222.
- GRONBERG, Theresa Ann. «*Femmes de brasserie*», *Art History*, vol. 7, n° 3, September 1984, p. 329-344.
- GUÉRIN, Marcel. «Remarques sur des portraits de famille peints par Degas ; À propos de la vente récente», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 17, 1928, p. 371-379.
- HARRISON, Charles. «Degas' Bathers and Other Pœple», *Modernism/Modernity*, vol. 6, n° 3, September 1999, p. 57-90.
- HENSHAW, Mark. «Degas' World : the Rage for Change», *Art on View*, vol. 57, Autumn 2009, p. 12-19.

- HOBHOUSE, Janet. «The Hidden Drama of Degas», *Art News*, vol. 87, n° 8, October 1988, p. 98-103.
- JAMOT, Paul. «Degas (1834-1917)», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 106, 60e année, 1918, p. 123-146.
- KENDALL, Richard. «Degas and the Contingency of Vision», *The Burlington Magazine*, vol. 130, March 1988, p. 180-197.
- KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK. «Odd Man Out, Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas ; Book Review», *The Burlington Magazine*, vol. 134, September 1992, p. 603-604.
- KOSHKIN-YOURITZIN, Victor. «The Irony of Degas», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 87, Janvier 1976, p. 33-40.
- KRÄMER, Felix. «Mon tableau de genre : Degas' « *Le Viol* » and Gavarni's Lorette », *The Burlington Magazine*, vol. 149, May 2007, p. 323-325.
- KRÄMER, Hilton. «Getting to Know Degas, a Master at Once “Avant-Garde” and Traditional», *Art & Antiques*, vol. 15, November 1993, p. 89 +.
- KUSPIT, Donald BURTON. «Between Solitude and Intimacy : Edgar Degas and the Realism of Illusion», *Arts Magazine*, vol. 63, n° 7, March 1989, p. 58-62.
- LIPTON, Eunice. «Degas's Bathers : The Case for Realism», *Arts Magazine*, vol. 54, n° 9, Mai 1980, p. 94-97.
- LIPTON, Eunice. «The Laundress in late Nineteenth-Century French Culture : Imagery, Ideology and Edgar Degas», *Art History*, vol. 3, n° 3, September 1980, p. 295-313.
- LIPTON, Eunice. «Anxiety at the Met», *Art Forum*, vol. 27, n° 2, October 1988, p. 100-104.
- LIPTON, Eunice. «Feminism and Impressionism», *Art Journal*, vol. 51, Winter 1992, p. 99+.
- LOYRETTE, Henri et Jeanne BOUNIORT. «Degas entre Gustave Moreau et Duranty. Notes sur les portraits 1859-1876». *Revue de l'Art*, n° 86. 1989, p. 16-27.
- LUCY, Martha. «Reading the Animal in Degas's *Young Spartans*», *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 2, Spring 2003, p. 1-18.
- McCAULEY, Anne. «Looking Into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life ; Book Review», *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 1, March 1989, p. 144-148.
- MELLER, Mari KÁLMÁN. «Exercises in and Around Degas's Classroom, Part I ; Part II ; Part III», *The Burlington Magazine*, vol. 130, p. 198-215 ; vol. 132, p. 253-265 ; vol. 135, p. 452-462, March 1988 ; April 1990 ; July 1993.
- MOORE, Georges. «Degas, the Painter of Modern Life», *The Magazine of Art*, vol. 13, 1890, p. 416-424.

- MOORE, Georges. «Memories of Degas», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 32, n° 178, 1918, p. 22-29.
- NICHOLSON, Benedict. «Degas as a Human Being», *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 723, 1963, p. 239-241.
- NOCHLIN, Linda et Carol SALUS. «Degas's *Young Spartans Exercising*», *The Art Bulletin*, vol. 68, n° 3, September 1986, p. 486-488.
- NORA, Françoise. «Degas et les maisons closes», *L'Œil*, n° 219, Octobre 1973, p. 26-31.
- PARRY JANIS, Eugenia. «Edgar Degas and the Flowering of Scholarship», *Drawing*, vol. 10, March-April 1989, p. 126-131.
- PATNER, Andrew et Michael LUTHER. «Degas Becomes Degas», *Art & Antiques*, vol. 19, October 1996, p. 56-63.
- PICKVANCE, Ronald. «Degas's Dancers, 1872-1876», *Burlington Magazine*, vol. 105, May 1963, p. 256-266.
- PICKVANCE, Ronald. «Some Aspects of Degas Nudes», *Apollo*, vol. 83, n° 47, Janvier 1966, p. 17-23.
- PICKVANCE, Ronald. «Degas and Painting of Modern Life (Fred cook memorial lecture given to the Society on the 30th May 1979)», *Royal Society of Arts Journal*, vol. 128, n° 5285, April 1980, p. 250-263.
- POOL, Phoebe. «Degas and Moreau», *The Burlington Magazine*, vol. 55, n° 723, June 1963, p. 251-256.
- POOL, Phoebe. «History Pictures of Edgar Degas and Their Background», *Apollo*, vol. 80, October 1964, p. 306-311.
- PROCTER, Kenneth J. «Clothing as Texture, Clothing as Symbol», *Drawing*, vol. 3, n° 11, Autumn 2006, p. 46-55.
- REEF, Theodore Franklin. «Some Unpublished Letters of Degas», *The Art Bulletin*, vol. 50, n° 1, March 1968, p. 87-94.
- REEF, Theodore Franklin. «The Pictures within Degas's Pictures», *The Metropolitan Museum Journal*, vol. 1, 1968, p. 125-166.
- REEF, Theodore Franklin. «More Unpublished Letters of Degas», *The Art Bulletin*, vol. 51, n° 3, September 1969, p. 281-289.
- REEF, Theodore Franklin. «Degas and the Literature of His Time-I», *The Burlington Magazine*, vol. 112, n° 810, 1970, p. 575-589.
- REEF, Theodore Franklin. «Degas and the Literature of His Time-II», *The Burlington Magazine*, vol. 112, n° 811, 1970, p. 674-688.

- REFF, Theodore Franklin. «Degas's "Tableau de genre"», *The Art Bulletin*, vol. 54, September 1972, p. 316-337.
- REFF, Theodore Franklin. «Edgar Degas and the Dance», *Arts Magazine*, vol. 53, n° 3, November 1978, p. 145-149.
- REFF, Theodore Franklin. «Degas in Court», *Burlington Magazine*, vol. 153, n° 1298, 2011, p. 318-325.
- ROBINS, Anna GRUETZNER. «Gœrges Moore's, A Modern Lover : Introducing the French Impressionists to London», *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 61, n° 1, January 2007, p. 47-56.
- SALUS, Carol. «Degas' *Young Spartans Exercising*», *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 3, September 1985, p. 501-506.
- SEVIN, Françoise. «Degas à travers ses mots», *Gazette des Beaux-Arts*, VIe période, vol. 86, Juillet-Août 1975, p. 18-46.
- SHACKELFORD, Gœrges Thomas MADISON. «Les portraits de Degas», *L'Œil*, n° 392, Mars 1988, p. 40-45.
- SIDLAUSKA, Susan. «Resisting Narrative : The Problem of Edgar Degas's *Interior*», *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 4, December 1993, p. 671-696.
- STEMP, Robin. «The Private Degas: Behind the Public Art», *The Artist*, vol. 102, June 1987, p. 34-36.
- STRUCKLEY, Charles F. «What's Wrong with this Picture?», *Art in America*, vol. 69, n° 7, September 1981, p. 96-107.
- SUTTON, Denys. «Edgar Degas, Master of the Melodic Line», *Apollo*, vol. 110, n°. 209-214, September 1979, p. 166-175.
- SUTTON, Denys. «Degas and the *Bellelli Family*», *Apollo*, vol. 118, n° 260, October 1983, p. 278-281.
- SUTTON, Denys. «Edgar Degas : Imagination and Memory (Review of Books and Articles)», *Apollo*, vol. 187, n° 123, January 1986, p. 56-58.
- SUTTON, Denys et Jean ADHÉMAR. «Lettres inédites de Degas à Paul Lafond et autres documents», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 109, Avril 1987, p. 159-180.
- SUTTON, Denys. «Edgar Degas: Tradition and Innovation», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 111, Avril 1988, p. 255-264.
- SUTTON, Denys. «Degas and America», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 116, Juillet-Août 1990, p. 29-40.
- THOMSON, Richard. «Degas Dense Discours», *Art History*, vol. 17, June 1994, p. 264-268.

TIETZE-CONRAT, Frau Erika. «What Degas Learned from Mantegna», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 26, n° 6, July 1944, p. 413-420.

VAN LIERE, Eldon N. «Solutions and Dissolutions : The Bather in the Nineteenth Century French Painting», *Arts Magazine*, vol. 54, n° 9, May 1980, p. 104-114.

VARNEDOE, Kirk. «Ideology of Time: Degas and Photography», *Art in America*, vol. 68, Summer 1980, p. 96-110.

VITALI, Lamberto. «Three Italian Friends of Degas», *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 723, 1963, p. 266-273.

WILKIN, Karen. «Bodies of Knowledge», *Art in America*, vol. 91, n° 3, March 2003, p. 92-99.

